

“Ohnmöglich können wir ihm hierin recht geben...” – DAS ANTIARISTOTELISCHE  
IN DER DRAMENTHEORIE VON J.M.R. LENZ.  
PROBLEMATIK DES DICHTUNGS-UND GESCHICHTSBEGRIFFS IN DEN  
WERKEN VON ARISTOTELES UND LENZ.

by

Franziska Gerhardt

Submitted in partial fulfilment of the requirements  
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University  
Halifax, Nova Scotia  
August 2014

© Copyright by Franziska Gerhardt, 2014

This thesis is dedicated to:

*Prof. Dr. Hans- Günther Schwarz*

*Dr. Judith Sidler*

*Prof. Dr. Gertrud Rösch*

*Dr. Fritz Heuer*

*Brigid Garvey*

*Annett Gaudig*

*My parents Angela and Jürgen Gerhardt*

*My grandparents*

# TABLE OF CONTENTS

ABSTRACT	iv
ABSTRAKT	v
ACKNOWLEDGEMENTS	vi
CHAPTER 1 EINLEITUNG	1
CHAPTER 2 GESCHICHTSBEGRIFF	4
CHAPTER 3 ARISTOTELES: <i>POETIK</i>	9
CHAPTER 4 J.M.R. LENZ: <i>ANMERKUNGEN ÜBERS THEATER</i>	21
CHAPTER 5 J.M.R. LENZ: <i>DER NEUE MENOZA</i>	43
5.1 Der <i>neue Menoza</i> - Tragödie oder Komödie?	51
5.2 Anti-Aristotelisches im <i>neuen Menoza</i> ?	54
5.3 Figuren im <i>neuen Menoza</i> - freihandelnde Charaktere?	60
CHAPTER 6 SCHLUSSFOLGERUNG	76
WORKS CITED	80

## ABSTRACT

Based on Aristotle's *Poetics* and J.M.R. Lenz' *Anmerkungen übers Theater*, this thesis deals with the problematic concept of historians and poets and Lenz' anti-Aristotelian views. As sources of inspiration for his work, Lenz sites nature and reality from which he derives his demands for characters acting freely. This theory is in contrast to ancient Greek thought and Lenz is a strong opponent of French theater and subsequently of any type of regulation in his works. In his works Lenz addresses the condition of society and attempts to visualize this. On this basis Lenz develops his theory of drama which is antithetical to Aristotle's and is discussed in *Der neue Menoza*. For Lenz, the poet's task is to depict reality, in contrast to the Aristotelian view. He designs a poetic reality combined with historic facts. As a result, the line between the historian and that of the poet is blurred.

## ABSTRAKT

Die Arbeit thematisiert, basierend auf den Texten *Poetik* von Aristoteles und *Anmerkungen übers Theaters* von J.M.R. Lenz die Problematik des Historiker- und Dichterbegriffs sowie das Anti-Aristotelische bei Lenz. Er benennt die Natur, die Wirklichkeit, als Inspirationsquelle für sein künstlerisches, literarisches Schaffen und leitet darauf aufbauend seine Forderungen nach freihandelnden Menschen ab. Dies steht im Gegensatz zur griechischen Denkweise- so stellt sich Lenz gegen das französische Theater und folglich auch gegen jede Art der Reglementierung innerhalb seiner Werke. Lenz bedenkt in seinen Werken die gesellschaftlichen Umstände und macht sie sichtbar. Ausgehend davon entwickelt Lenz seine Dramenkonzeption- antithetisch zu Aristoteles- welche im *neuen Menoza* untersucht wird. Im Gegensatz zu Aristoteles wertet er die Aufgabe des Dichters gleichwohl als Darsteller der Wirklichkeit. So entwirft er eine poetische Wirklichkeit, in der sich zeitgenössische Ereignisse widerspiegeln- und die Aufgaben des Dichters und Geschichtsschreibers sind nicht mehr eindeutig zu trennen.

## ACKNOWLEDGEMENTS

*Wer immer tut, was er schon kann, bleibt immer das, was er schon ist.*

-Henry Ford-

Für die immerwährende Unterstützung von allen Seiten möchte ich mich herzlich bedanken. Viele Menschen haben- ob direkt oder indirekt- dazu beigetragen, dass ich mich auf das Abenteuer Kanada eingelassen und nun auch erfolgreich gemeistert habe.

Zuallererst bedanke ich mich bei meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglicht haben, mir immer Vertrauen entgegenbrachten, mich gefördert und motiviert haben. Ebenso wie meine Großeltern haben sie mir Mut zugesprochen, meine Träume zu verwirklichen und Verständnis für meine- manchmal auch unergründlichen Wege- entgegengebracht und mich in Allem, ohne Wenn und Aber unterstützt. Ein großer Dank geht auch an meine einzigartigen Freunde/innen, meine zweite Familie, die mir von überall auf der Welt beigestanden und Energie gegeben haben, Danke Antje für deinen kühlen Kopf in jeder Lebenslage, Claudi für deine Updates aus Deutschland, Gifita für Notfallhilfen, Thekla für deinen Besuch und Danke Katrinsche, dass du die Stellung gehalten hast. Danke Johannes, dass du zu jeder Tages-und Nachtzeit für mich da warst.

Während meines Auslandsaufenthalts in Halifax erlebte ich eine der lehrreichsten, abenteuerlichsten, wundervollsten und herausforderndsten Zeiten. Großer Dank gebührt Ladan, Julia und Gloria, die mir in Halifax immer das Gefühl gegeben haben, zu Hause zu sein. Die moralische Stütze und gute Seele im German Department war Annett, Judith meine Ansprechpartnerin und Professorin, die wie keine andere die Zeit in Halifax

geprägt hat. Durch Brigid habe ich mich als Lehrerin weiterentwickelt und habe wunder-  
volle Erfahrungen mit meiner Klasse sammeln können.

Akademisch hat mir die Zeit in Kanada unwahrscheinlich viele neue Sichtweisen eröff-  
net, neue Perspektiven gezeigt und mich hoffentlich zu einer besseren Akademikerin  
gemacht.

In Heidelberg hat mir meine Professorin Frau Rösch den Weg geebnet, solch eine  
Möglichkeit zu bekommen. Ebenfalls Dank gebührt daher ihr und auch Herrn Doktor  
Heuer, die zu dem Gelingen dieser Master-Thesis maßgeblich beigetragen haben.

Es bleibt noch Herr Professor Schwarz- ohne seinen unermüdlichen Einsatz hätte  
ich die Reise nach Kanada gar nicht antreten können. Mit seinem immensen Wissen ver-  
stand er es, mich zum Nachdenken anzuregen, den Spaß an Philosophie zu entfachen und  
mich in jeder Diskussion herauszufordern. Seine Ratschläge, Hinweise und konstruktive  
Kritik- besonders während der Erstellung meiner Master-Thesis- sind von unschätzbarem  
Wert und ich kann nur hoffen, dass noch viele Studenten von dem Wissensreichtum und  
der Großzügigkeit des German Departments profitieren können. Vielen Dank an alle  
Mitglieder des German Departments für diese unvergessliche Zeit, die mich für mein  
Leben prägen wird.

♥-Dank an Alle, dass sie mir die Kraft gegeben haben, den Mut und die Courage zu fin-  
den, etwas zu tun, was ich vorher noch nicht konnte!

## CHAPTER 1 EINLEITUNG

Die Arbeit hat zum Ziel mit den Begriffen des *Dichters* und *Geschichtsschreibers* grundlegende Aspekte der aristotelischen Poetik darzustellen. Sie thematisiert die Problematik des Dichtungs- und Geschichtsbegriffs in den Werken von Aristoteles und Lenz. Denn Aristoteles philosophische Überlegungen verdeutlichen nicht nur die Denkweise der Antike, sondern haben auch einen enormen Einfluss auf die Theorien der Kunst und Literatur der westlichen Welt welcher noch bis heute zu spüren ist. Kontrastiv werden die Betrachtungsweisen eines im 18. Jahrhundert wirkenden Autors, J.M.R. Lenz, Bearbeitung finden.

Bevor die philosophischen, theoretischen und literarischen Werke von Aristoteles beziehungsweise Lenz Untersuchung finden, wird zuerst der Geschichtsbegriff eingegrenzt. Es wird bewusst darauf verzichtet, eine einheitliche Definition des Begriffs voranzustellen. Der englische Dramatiker und Erzähler William Somerset Maugham sagte zur Arbeit des Historikers, dass dieser ein Reporter ist, der überall dort nicht dabei war, wo etwas passiert ist. Diese Aussage deutet schon die Schwierigkeit an, wieso es keine Einheitlichkeit innerhalb der Geschichtsschreibung geben kann.

Im Nachfolgenden wird die *Poetik* von Aristoteles erläutert. Im Besonderen soll das Augenmerk der Untersuchung auf der vom Begriff des Historikers und Dichters abgeleiteten Herangehensweise und Konzeption des Theaters liegen. Aristoteles schafft durch seine Philosophie und Lenz neben den literarischen Werken ein spezielles Menschen- und Weltbild.



Im Anschluss an die Darstellung der Philosophie des Aristoteles soll eine Verbindungslinie zwischen den antiken Vorstellungen und der darauf aufbauenden antiaristotelischen Herangehensweise von J.M.R. Lenz gezogen werden. In der Arbeit stehen sich dabei die beiden Theorien gegenüber und werden in ihren grundlegenden Aussagen miteinander verglichen. Um die Unterschiede oder mögliche ähnliche Ansätze nachvollziehen oder abgrenzen zu können, ist es notwendig, die Primärtexte von Aristoteles‘ *Poetik* und J.M.R. Lenz- verschiedene Briefe, die *Anmerkungen übers Theater* und dann das Werk *Der neue Menoza* sowie die *Rezension des neuen Menoza* zu untersuchen.

J.M.R. Lenz setzt sich bewusst mit der Geschichts-und Dichtungsauffassung des Aristoteles auseinander und postuliert *Ohnmöglich können wir ihm hierin recht geben...* Denn im 18. Jahrhundert wurde das deutsche Theaterwesen vom Einfluss des aristotelischen, französischen Theaters beherrscht. Diese Auseinandersetzung bildet das Fundament, auf welchem er seine eigene theoretische Schrift *Anmerkungen übers Theater* antithetisch gründet. Die Lenzsche Kritik an der aristotelischen Herangehensweise hat für das europäische Theater merkliche Veränderungen mit sich gebracht, und gravierende Einschnitte in Bezug auf eine gänzlich neue Denkweise zur Folge gehabt. So wird immer wieder auf das Antiaristotelische in der Dramentheorie von J.M.R. Lenz und seinem Werk *Der neue Menoza* eingegangen.

Durch das erstmalige Entdecken der Wirklichkeit, als Inspirationsquelle für das künstlerische, literarische Schaffen verändert sich ab dem Sturm und Drang das literarische Wirken nicht nur innerhalb von Deutschland. Die Wirklichkeit ist auch bei Lenz der Ausgangspunkt für seine theoretischen Überlegungen. Daher ist es notwendig die verschiedenen Begrifflichkeiten gegeneinander abzugrenzen- was steht der Wirklichkeit

gegenüber, auf welche Konzepte hat Aristoteles seine Annahmen aufgebaut? Die Arbeit ist eine Vergleichende, es kommen daher immer wieder Rückbezüge zwischen den beiden theoretischen Schriften auf und Verknüpfungen werden gezogen.

## CHAPTER 2 GESCHICHTSBEGRIFF

Aus dem Griechischen, *historia*, wird *Geschichte* als „politischer, kultureller und gesellschaftlicher Werdegang, Entwicklungsprozess eines bestimmten geografischen, kulturellen o. ä. Bereichs“ definiert (<http://www.duden.de>). Dabei kann man für *Geschichte* keine einheitliche Definition geben. Denn es ist eine Ansammlung oder Aneinanderreihung von Ereignissen, Geschehnissen und Augenblicksbetrachtungen. Die geschehenen Dinge, *res gestae*, werden zu Geschichten oder zu der Geschichte geordnet, und somit zur Geschichte der geschehenen Dinge, *historia rerum gestarum*. „Geschichte erscheint zunächst als eine Reihe von zufälligen Begebenheiten nacheinander. Jedes Faktum steht isoliert für sich; nur der Zeit nach wird der Zusammenhang aufgezeigt“ (Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* 25).

Jedoch ist Geschichte durch die Auswahl von jenen geschichtlichen Geschehnissen dann eine subjektiv gefärbte. Der Historiker ist es, welcher auswählt— aus welchen Quellen er seine Geschichte zusammensetzt und auf welches Ereignis er seinen Fokus legt (<http://www.philosophie-woerterbuch.de>). Zumeist lenkt der Historiker, im Hinblick auf die für ihn logischen Kausalzusammenhänge, das, was erzählt wird. Auch wenn dieser den Anspruch erhebt, objektiv zu arbeiten und somit eine historische Gültigkeit imaginiert wird, ist es dennoch ein Konstrukt, etwas künstlich Geschaffenes.

Der Begriff der Geschichte ist also seit jeher von verschiedenen Seiten je nach den favorisierten Gesichtspunkten untersucht worden und somit haben sich auch unterschiedliche Definitionen in Anlehnung an Nutzen und Forschungsfeld etabliert. Literaturwissenschaftler, Historiker, Künstler, Schauspieler, Staatsmänner- ein jeder spricht,

auch abhängig von gesellschaftlichem Stand, zeithistorischen Begebenheiten oder persönlichen Erfahrungen, über den Begriff der Geschichte und findet doch wieder seine eigene, für ihn passende Definition. Beispielsweise sagte Napoleon Bonaparte I. über Geschichte, dass sie eine Fabel sei, auf die man sich geeinigt habe. Je nach Auswahl der historischen Quellen, untersuchten Gegenstände und vor allem dem vorher festgelegten Wunsch des Erkenntnisgewinns wird der Standpunkt der jeweiligen Forschung verbindlich fixiert. Die speziell orientierte Sicht von Historikern- sei es auf politischer,- philosophischer,- sozialer,- kultureller oder völkerkundlicher Ebene- zeigt die Unvereinbarkeit von dem wirklich Geschehenem und dem durch den Historiker Festgehaltenen. Eine Akzentuierung ist kaum möglich. Die Anforderungen an den Historiker sind für Hegel<sup>1</sup> klar definiert:

---

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel wurde am 27. August 1770 in Stuttgart geboren und verstarb am 18. November 1831 in Berlin. Er gilt als einer der wichtigsten deutschen Philosophen, und Hauptvertreter des deutschen Idealismus. In Bezug auf seine Geschichtsauffassung soll die Welt in ihrer gesamten Wirklichkeit und Vielfalt erfasst werden. Dabei ist es wichtig, dass die einzelnen Ereignisse in ihrem geschichtlichen Zusammenhang betrachtet werden. Geschichte ist für Hegel etwas Politisches, denn Philosophie, Kunst oder Religion sind untergeordnet und scheinen für ihn keine sich weiterentwickelnden Bereiche zu sein.

Die historische Entwicklung geschieht nicht zufällig, sondern in ihr manifestiert sich der objektive Geist. Das geistige Prinzip, der *Weltgeist*, zeigt sich in dem zentralen Satz: *Das Geistige allein ist das Wirkliche*.

Damit sagt Hegel, dass alles, was wir sehen und erfahren, also die gesamte Wirklichkeit- Menschen, Tiere, Natur etc., geistige Charaktere sind und der Weltgeist somit durch Alles wirken kann. Er bestimmt das Dasein und den Sinn eines jeden Menschen. Damit handelt also auch niemand eigenständig. Und eben diese Charaktere unterliegen in ihrem Handeln, ihren Absichten einer *List der Vernunft*. Jene

Der Geschichtsschreiber [...] muß erzählen, was vorliegt und wie es vorliegt, ohne umzudeuten und poetisch auszubilden. Wie sehr er deshalb auch bemüht sein kann, den inneren Sinn und Geist einer Epoche, des Volks, der bestimmten Begebenheit, welche er schildert, zum inneren Mittelpunkt und das Einzelne zusammenhaltenden Bande seiner Erzählung zu machen, so hat er doch nicht die Freiheit, die vorgefundenen Umstände, Charaktere und Begebnisse sich zu diesem Beruf, wenn er auch das in sich selbst ganz Zufällige und Bedeutungslose beiseite schiebt, zu unterwerfen, sondern er muß sie nach ihrer äußerlichen Zufälligkeit, Abhängigkeit und ratlosen Willkür gewähren lassen“ (Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* 260).

Um allerdings zu vermeiden, dass normative Positionen festgelegt und Prinzipien abgeleitet werden, welche dann das historische Denken beeinflussen, sollte man sich bewusst machen, dass literarische Texte „keine von [ihrer] Entstehungszeit independente Konstruktionen darstell[en], sondern Themen und Tendenzen, Probleme und Lösungsvorschläge bedingt und vermittelt sind durch die sozialen, ökonomischen und politischen Verhältnisse, in denen der Autor lebte und seine Erfahrungen machte“ (Werner, *Soziale Unfreiheit* 7).

---

veranlasst den Einzelnen dazu, dass geschichtlich Notwendige zu tun, abhängig davon, in welchem Entwicklungsstadium man sich befindet. Weder der unbedeutendste Mann, noch der mächtigste Heerführer ist frei in seinem Handeln. Denn auch wenn beispielsweise der Heerführer, also der handelnde Mensch, glaubt, er zieht um seiner Machterweiterung Willen in den Krieg, so ist es eigentlich bloß die *List der Vernunft*, die ihn handeln lässt. Das heißt, ein vorgestellter Zweck bestimmt wegen der historischen Notwendigkeit die Handlungen der Menschen. Somit liegt Hegels Geschichtsbegriff ein teleologisches Geschichtsverständnis zugrunde- Geschichte ist nicht planbar, vollzieht sich deshalb auch für den Menschen unbeeinflussbar und die Menschen sind lediglich Werkzeuge innerhalb der Weltgeschichte.

Das Plädoyer für die Untersuchung von Texten geht daher hin zum sozialhistorischen Betrachtungspunkt. Mit diesem Ansatz werde ein literarisches Werk adäquat verstanden, wenn es in seinem Wirkungszusammenhang der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse betrachtet wird. Die Schwierigkeit liegt darin begründet, dass die Werke nicht mehr so aufgenommen und verstanden werden können, wie es der Dichter zu seiner Zeit geschaffen hat. Der heutige Leser kann sich zwar in die Zeit hineinversetzen und über die zeithistorischen Bezüge Erkundungen einziehen, aber „der Blick der Aufnehmenden hat sich im Wandel der Zeiten geändert, mehr Wissen ist hinzugekommen, neue Einsichten sind hinzugetreten, alte verloren gegangen, oder wertlos geworden“ (Ottomar, *Jacob Michael Reinhold Lenz* 10).

Außerdem wird der Wert der Historie nicht mehr fraglos anerkannt, sondern selbst zum Gegenstand der historischen Forschung gemacht (Zoepffel, *Historia* 6). Bereits die Griechen Herodot, welcher die orientalischen Hochkulturen thematisierte, und Thukydides werden als die ersten großen Überlieferer von Geschichte bezeichnet. Und auch heute besteht das Problem, dass das Faktische von dem Erfundenen nicht mehr klar abgegrenzt werden kann. So gab es und wird wohl auch niemals eine einheitliche Begrifflichkeit für Geschichte oder Geschichtswissenschaft geben. Die historische Orientierung bedarf also immer einer besonderen Reflexion. Man muss somit berücksichtigen, dass subjektivgefärbte Schilderungen zu allgemein normativen Aussagen gemacht werden, wenn sie zur Geschichte erhoben werden. So muss man das Einzelne immer kritisch untersuchen. „Jede historische Rekonstruktion [...] hat bereits übergreifende Gesichtspunkte und Begriffe in Ansatz gebracht [...]“ (Söring, *Literaturgeschichte* 16).

Nimmt man zum Abschluss dieser Vorüberlegung noch die Aussage von Walter Benjamin als Vergleich zur normativen Definition des Begriffs *Geschichte* wird eben dies deutlich. Benjamin sieht den Geschichtsschreiber und Chronisten in der Pflicht, das Vergangene lebendig zu halten- und er ist es auch, der eben über diese Gabe verfügt. Die Ereignisse sollen, unabhängig von ihrer Wichtigkeit für das große Geschehen, erzählt werden. Denn nur so könne man gewährleisten, dass nichts in Vergessenheit gerät oder „für die Geschichte verloren gegeben [wird]“ (Benjamin, *Erzählen* 130).

Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. [...] Es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht“ (Benjamin, *Erzählen* 131).

Ob die objektive Darstellung von Ereignissen durch den Historiker wertfrei möglich ist, muss wohl verneint werden. Denn bereits durch die vorhandenen Quellen wird nur genau diese Sichtweise gesehen, natürlich kann der Historiker versuchen den Kontext zu erfassen. Aber weil schon der Verfasser der Quelle eine bestimmte Intention während des Anfertigens hatte, auf seine eigenen Erfahrungen und sein eigenes Weltwissen zurückgegriffen hat, ist auch eine Quelle, ebenso wie die historischen Interpretationen dieser ein Konstrukt. Somit hat der Historiker eine starke Deutungsmacht und schafft in gewisser Weise sogar selbst etwas Geschichtliches.

Und wenn schon der Begriff der Geschichte unterschiedlich geprägt ist und differenziert aufgefasst wird, ist es umso verständlicher, dass auch die Aufgabe des Historikers stets unterschiedliche Einschätzung findet.

### CHAPTER 3 ARISTOTELES: *POETIK*

Aristoteles *Poetik* wird als dornige Lektüre, die den Leser mit dem Nötigsten an Erklärungen versorgt, betrachtet; als Lektüre, die dem Leser Stichworte vorsetzt, aus denen Gedankengänge, welche eine sonderbare Mischung aus Diszipliniertheit und Willkür darstellen, entstehen. „Manches wirkt, als habe der Autor Notizen eines Zettelkastens aneinandergereiht“ (Fuhrmann, *Nachwort Poetik* 144). Und dennoch gilt die *Poetik* als Grundlage, wenn man sich mit dem Wesen der Dichtung auseinandersetzen möchte.

Am Ende des 15. Kapitels der *Poetik* erfährt man, dass Aristoteles bestimmte Probleme in den veröffentlichten Schriften diskutiert hat, welche auch dem Publikum zugänglich waren. Zu diesen zählt jedoch nicht die *Poetik*, denn diese sei zum eigenen Gebrauch gedacht gewesen. Sie war quasi Gedächtnisstütze bei den Lehrvorträgen- und deswegen auch nicht vollständig für Außenstehende zu verstehen. Der skizzenhafte Eindruck der Unvollständigkeit wird bekräftigt, weil Aristoteles in seiner Schrift, genauer im Kapitel sechs, die Auseinandersetzung mit Tragödie, Epos und Komödie ankündigt, sowie die Thematik des Lächerlichen in der *Poetik*, in Kapitel eins und drei, andeutet. Allerdings fehlen sowohl Letztgenanntes als auch die Analyse der Komödie. Somit ist es wahrscheinlich, dass ein komplettes Buch der *Poetik* verloren gegangen ist.

In dem neunten Kapitel seiner *Poetik* geht Aristoteles auf „die Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung, sowie – größtenteils- das Flöten- und Zitherspiel“ (Aristoteles, *Poetik* 8) aber auch auf den Tanz ein. Der Hauptgegenstand der Abhandlung ist jedoch „diejenige Kunst, die allein die Sprache, in Prosa oder in Versen-, indem sie entweder mehrere Maße miteinander vermischt oder



sich mit einem einzigen Maß begnügt“ (Aristoteles, *Poetik* 5), also die Komödie und vor allem die Tragödie. Die Wichtigkeit für das Verständnis der aristotelischen Dichtungslehre ist besonders darin begründet.

Doch er äußert sich im neunten Kapitel auch zur Rolle des Geschichtsschreibers, und grenzt sie in Bezug auf seine Obliegenheit von der des Dichters ab.

Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. [...] sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. (Lenz, *Poetik* 29)

In der griechischen Gesellschaft war der Dichter ein „organischer, untrennbarer Teil der Gesamtheit“ (Kyrkos, *Dichtung als Wissensproblem* 15) und fungierte als Sprecher, welcher das Verhältnis von Mensch und Gott thematisierte. „Seine Worte waren viel mehr als nur ein literarisches oder ästhetisches Kunstwerk“ (Kyrkos, *Dichtung als Wissensproblem* 16). Die Geschichtsschreibung scheint von Aristoteles als „Bestandsaufnahme der Fakten“ (Zoepffel, *Historia* 37) betrachtet zu werden. Um die Unterscheidung von Geschichtsschreiber und Dichter verstehen zu können, ist es notwendig Aristoteles' Begriffe des *Möglichen*, des *Wahrscheinlichen* und des *Wirklichen* zu erläutern.

Das *Wirkliche* ist das, was hier und jetzt ist, eine Gegebenheit die kein Faktum ist. Dahingegen ist das *Mögliche* das, was in der Realität vorkommen könnte, eine potentielle Erwartung von realen Begebenheiten. Dies bedeutet, dass das *Mögliche* glaubwürdig ist. Das was wirklich geschehen ist, wird jedoch zunächst angezweifelt. Es gehört auch zum Bereich des Möglichen, ebenso wie umgekehrt. „Während im Falle des wirk-

lich Geschehenen offenkundig ist, daß es möglich ist- es wäre ja nicht geschehen, wenn es unmöglich wäre“ (Aristoteles, *Poetik* 31). Aristoteles unterscheidet also zwischen dem *Wirklichen* und dem *Wahrscheinlich-Möglichen* und verwirft das Unmögliche. Die Abgrenzung dient nun als Grundlage für die Untersuchung der Aufgabe und Herangehensweise des Dichters sowie des Geschichtsschreibers.

Der *Dichter* teilt den Menschen das mit, was geschehen und passieren könnte, was nach den Regeln der Notwendigkeit möglich und wahrscheinlich sei. Der *Historiker* dagegen behandelt nur die Dinge, die sich wirklich ereignet haben, in Wirklichkeit möglich waren und deshalb bereits wirklich geschehen sind. Dahingehend schreibt der Historiker über Fakten, Geschehens,- und Handlungsabläufe, die definitiv und absolut sind. Die Orientierung des Historikers liegt somit auf der Schilderung der bereits vergangenen und passierten Ereignisse. Der Historiker schreibt die Geschichte nieder, und ist in seiner Schilderung den Erfordernissen der geschehenen Wirklichkeit verschrieben, eben allein diese Normen festzuhalten. Er ist an die Authentizität gebunden, Abweichungen sind nicht erlaubt. So sind also seine Themen stets aus den historischen und politischen Ereignissen entstanden, weil sie die Realität widerspiegeln.

Die Geschichte ist notwendigerweise an das einzelne, das in einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort stattfindet, gebunden (Kyrkos, *Dichtung als Wissensproblem* 83).

Außerdem darf die Zusammensetzung (von Dichtung) nicht der von Geschichtswerken gleichen; denn dort wird notwendigerweise nicht eine einzige Handlung, sondern ein bestimmter Zeitabschnitt dargestellt, d.h. alle Ereignisse, die sich in dieser Zeit mit einer oder mehreren Personen zugetragen haben

und die zueinander in einem rein zufälligen Verhältnis stehen (Aristoteles, *Poetik* 77).

Anhand zweier Schlachten zeigt Aristoteles, dass bei aufeinanderfolgenden geschichtlichen Ereignissen keine innere Verbindung zwischen diesen besteht. „Denn wie die Seeschlacht bei Salamis und die Schlacht der Karthager auf Sizilien um dieselbe Zeit stattfanden, ohne doch auf dasselbe Ziel gerichtet zu sein, so folgt auch in unmittelbar aneinander anschließenden Zeitabschnitten oft genug ein Ereignis auf das andere, ohne daß sich ein einheitliches Ziel daraus ergäbe“ (Aristoteles, *Poetik* 77). Dem Geschichtsschreiber steht also nicht wie dem Dichter die Freiheit zu, das was geschehen könnte auszuschnücken, nach Belieben zu verändern oder in der Art und Weise wie es am attraktivsten scheint, darzustellen. Der Historiker muss berichten, wie es wirklich gewesen ist, sich an die Zeitstrecke, mit Anfang und Ende halten und kann nicht die Zusammensetzung der Begebenheiten verändern. Ein Ereignis geht einem Anderen voran und lässt ein Weiteres auf sich folgen— an sich gibt es zwar einen Zusammenhang, die geschaffene Einheit einer Handlung ist jedoch nicht gegeben. Wohingegen dem Dichter dieses erlaubt ist, so lange es weiterhin wahrscheinlich sein könnte. Die Geschehnisse, welche den Menschen und sein Handeln beeinflussen, können so modifiziert und an das Interesse des Publikums angepasst sein. Somit herrscht Freiheit für den Dichter in Bezug auf die mögliche, wahrscheinliche Ausweitung der Realität. Gleichzeitig wird die Dichtung dadurch aufgewertet, daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als die Geschichtsschreibung (Aristoteles, *Poetik* 29). Damit stellt Aristoteles jedoch keinesfalls die Geschichtsschreibung gegenüber der Dichtung hinten an, sondern „die einzelnen Taten von denen die Historie berichtet, werden als solche dargestellt, während die Bege-

benheiten in der Dichtung von Anfang an als allgemein gültig, d.h. als Beispiele allgemeiner menschlicher Möglichkeiten gestaltet werden“ (Kyrkos, *Dichtung als Wissensproblem* 82). Die Realität ist für den Dichter jedoch nicht relevant, denn er schreibt nicht über die *Wirklichkeit*, sondern über die *Wahrheit*. Dabei handelt es sich im griechischen Denken jedoch um die allgemeine Wahrheit, nämlich jene Wahrheit, die für alle einen gültigen, verbindlichen Charakter hat (Zoepffel, *Historia* 14).

Der Freiheitsbegriff, wie er heute verstanden wird, ist nicht in der antiken Vorstellungswelt der Griechen verankert. Das griechische Denken erlaubt keine Freiheit, sondern wird durch das Weltbild, das von Notwendigkeit (*ananke*), Einheit und Entelechie geprägt ist, bestimmt. Es gibt keine individuelle Sichtweise, sondern es herrscht eine allgemeine Betrachtung der Dinge und Geschehnisse. Denn sonst gäbe es keinen Blick für das Allgemeine und die Einheit. Und dieses Einheitsdenken ist das bestimmende, aber auch das einschränkende in der Antike. Die Menschen verfügen innerhalb der griechischen Tragödie auch über keine Möglichkeiten, das Schicksal zwingt sie und bestimmt ihre Handlungen im Voraus. Die *Einheit* ist also das Grundprinzip des griechischen Denkens. Der Dichter formt freilich nach bestimmten Darstellungsnormen aus vielfältigem Geschehen eine Einheit, „diejenige Handlung, die selbst einen Zusammenhang einschließt, d.h. in der jeder Teil nach Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit geschehen könnte“ (Kyrkos, *Dichtung als Wissensproblem* 74). Indem der Dichter allgemeine Begebenheiten zusammensetzt und zu einem Ganzen einer Handlung eint, erfüllt er seine Aufgabe in der aristotelischen Poetik. Die Handlung muss innerhalb eines Tages geschehen, also auf den Umlauf der Sonne beschränkt sein und sich nur um ein Ereignis drehen. Denn die Dichtung muss sich noch an die Erfordernisse der Notwendigkeit hal-

ten. Das wiederum bedeutet, dass der Dichter seinen durch den *Mythos* vorgegebenen Stoff, eine geglaubte Wahrheit wie die Religion, auf die Möglichkeit der Wahrscheinlichkeit hin überprüfen muss, und absichern muss, dass die Dichtung noch diesem Grundsatz folgt. *Mythos* ist immer wahrscheinlich, er ist. Und eben diese eine Handlung, und nicht der Erzählstrang selbst, bringt die geforderte Einheit.

Sind also das *Allgemeine* des Mythos beziehungsweise das *Individuelle*, *Partikulare* der Geschichte, des wirklichen Ereignisses, das Unterscheidungsmerkmal von Dichtung und Geschichtsschreibung? Das Wahrscheinliche und das Notwendige erfüllen in der Darstellung des Geschehenen das Wesen des Allgemeinen dies unterscheidet den Dichter von dem Geschichtsschreiber. Konsequenterweise thematisiert also die Geschichtsschreibung das Besondere und die Dichtung das Allgemeine. Aristoteles greift zur Verdeutlichung dieser Argumentation auf Alkibiades zurück, wobei sich hier also das Allgemeine nicht darauf stützt, was er getan habe oder was ihm zugestoßen sei, sondern was eine Person wahrscheinlicher bzw. notwendigerweise tue (Aristoteles, *Poetik* 31). Die Tragödie ist die vollkommenste Art der dichterischen Kunst, weil in ihr das Allgemeine ihren höchsten Ausdruck findet. Denn Dichtung „ahme menschliche Handlungen von sittlicher Bedeutung nach“ (Lenz, *Anmerkungen* 113), die nicht einmalig oder wirklich, sondern allgemeingültig und möglich sind (Lenz, *Anmerkungen* 113). Das bedeutet, dass der Dichter keine individuellen Eigenschaften einer bestimmten Person zuschreiben darf, sondern allgemein gültige Charakterzüge darzustellen habe. Es ist also logisch, dass nicht das Leben oder spezielle Ereignisse eines einzelnen Menschen, Geschehnisse in einem Land oder einer Stadt vom Dichter thematisiert werden, sondern das, was Jedem geschehen könne. Denn diese einzelnen episodischen Ereignisse stellen

zwar Handlungen dar, aber nicht notwendigerweise eine Einheit oder geschehene Handlungszusammenhänge. Die Individualisierung einer handelnden Person sei nicht möglich, die Handlung derselben dürfe ebenso wie deren Ausdrucksweise nicht personalisiert sein. Der *Mythos* ist stets wichtiger als die *Individualität*, denn die Charaktere sind ein Teil dessen. So erzählt beispielsweise die Ilias tatsächlich die Geschichte eines Krieges in all seinen Facetten, doch es ist etwas rein Dichterisches und keine Historie.

Das wirkliche Handeln steht im Gegensatz zu dem dichterisch- gestaltend- schöpferischen Handeln des Dichters. Er zeigt Handlungsmöglichkeiten auf, die beispielsweise aufgrund von historiographischen Schilderungen versprachlicht werden. „Die Dichtkunst ist die Kunst des Erdichtens, die im Grunde eine schaffende Tätigkeit des Menschen ist“ (Kyrkos, *Dichtung als Wissensproblem* 64). Die Arbeit des Dichters ist die Konstruktion von Möglichkeiten und idealen Handlungen. Ihm obliegt die Aufgabe richtig Maß zu halten, ein Kunstwerk zu schaffen, dass überzeugend ist. Er muss, um im rechten Moment die Begebenheiten zusammen zu führen, jenen Mythos auswählen, der seinem Anliegen dient. Der Dichter formt eine Handlung aus zielgerichteten Teilen, die ein Ganzes ergibt: „denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht Teil des Ganzen“ (Aristoteles, *Poetik* 29). Somit wird das dichterische Wissen durch einen Allgemeinheitsanspruch gekennzeichnet. „Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten“ (Aristoteles, *Poetik* 25). So ist das Merkmal der Geschichtsschreibung hingegen das Individuelle, welches das Einmalige des Geschehens betont und das Typische und Repräsentative hervortreten lässt (Lenz, *Anmerkungen* 113). Der Dichter zeigt dage-

gen das Typische und Repräsentative. Die Darstellung der Aufgabe des Dichters und des Geschichtsschreibers stehen in Art und Form im Gegensatz zueinander.

Jedoch kann ein Dichter freilich auch auf historische Elemente zurückgreifen. „Er ist also, auch wenn er wirklich Geschehenes dichterisch behandelt, um nichts weniger Dichter“ (Aristoteles, *Poetik* 32). „Bei der Tragödie halten sich die Dichter an die Namen von Personen, die wirklich gelebt haben“ (Aristoteles, *Poetik* 31). Diese zunächst paradox erscheinende Argumentation – besteht doch die Prämisse für den Dichter im *Wahrscheinlich– Möglichen* – erläutert Aristoteles, indem er das Benutzen von historischen Namen und Mythen, als quasi historisch überlieferte Stoffe, legitimiert, weil die Tragödie durch ihre obig genannte Orientierung zur Dichtung gehört, selbst wenn eben diese historischen Elemente zu finden sind. „Ihm galten die Mythen, die üblichen Sujets der Tragödie, als wirklich geschehen, als geschichtlich“ (Lenz, *Anmerkungen* 114). Es kommt auf die Art der Darbietung an, ob sie in dem Moment der wirkungsvollen Gestaltung einer Tragödie nützlich erscheinen.

Weiterhin hat die Nutzung der Namen eine symbolische Bedeutung inne- es werden eher allgemeine als individuelle Charaktere durch die Namen verdeutlicht und somit haben die handelnden Personen erneut das Modellhafte, Allgemeine erhalten, welches sie als Dichtung von der Geschichtsschreibung abgrenzt. Im Gegensatz zur Geschichte sind die überlieferten Dinge nicht faktisch wahr, sondern werden in ihrer Überlieferung zu allgemeinen Zeichen, etwas Bedeutsamem erhoben. Weiterhin sieht Aristoteles das Wesen der Tragödie nicht nur in der Verarbeitung eines möglich-wahrscheinlichen Stoffes, sondern in der Nachahmung von „einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in

den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden“ (Aristoteles, *Poetik* 19), die Tragödie hat die Geschehnisse und den Mythos als Ziel (Aristoteles, *Poetik* 21). Hier wird das durch den Mythos bedingte Schicksal und Handeln der Menschen deutlich. „Die Menschen haben wegen ihres Charakters eine bestimmte Beschaffenheit, und infolge ihrer Handlungen sind sie glücklich oder nicht. Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere ein“ (Aristoteles, *Poetik* 21). Man kann daraus schließen, dass die Handelnden so dargestellt werden, wie es von den Gegebenheiten wahrscheinlich ist, aber durch deren Schicksal notwendig ist. Die Rahmenbedingungen entstehen aufgrund der Handlungen, so dass bestimmte Ereignisse innerhalb der Dichtung zwar logisch unwahrscheinlich wären, aber durch das Handeln und Tun der Menschen notwendig und deswegen wahrscheinlich werden. Der Charakter nimmt im Vergleich zum Schicksalsgefüge keine Bedeutung ein und ist diesem untergeordnet. Der Mensch handelt, wie es das Schicksal bestimmt. Der Mensch ist das Objekt, welches von den Entscheidungen der Götter abhängig ist. Er existiert, um als Spielball der Götter zu fungieren. Und die Handlung wiederum geschieht, um den Götterwillen zum Ausdruck zu bringen. Anhand der Tragödie wird also die griechische Denkweise gezeigt. Weil das Ziel der Tragödie das Aufzeigen der Handlung ist, wird der Götterwille, der den Menschen bestimmt und die Abhängigkeit von deren Wohlwollen demonstriert. Gleichzeitig hat die Tragödie und mit ihr auch der Dichter eine erzieherische Aufgabe erhalten. Sie zeigt auf, was erlaubt oder aber verboten ist. Indem die an das Schicksal gebundenen Menschen und ihre Fehler, und möglicherweise sogar hybriden Verhaltensweisen gezeigt werden, soll bei den Zuschauern Furcht und Mitgefühl ausgelöst werden. Der Zuhörer soll vor dem, was Jedem passieren könnte, *pathos* empfinden.



Aristoteles wendet also nicht nur in der Namensgebung oder dem Aufgreifen bestimmter Stoffe den Modellgedanken an, sondern realisiert auch seine Handlungsstränge nach diesem Muster. Der Geschichtsschreiber vermag es nicht, das Mögliche darzustellen, jedoch der Dichter. Hier wird erneut die notwendige Voraussetzung der antiken Vorstellungswelt, *ananke* und *fatum*, deutlich, wobei diese alles Handeln beherrschen.

Deutlich wird diese Auffassung wenn man den Stoff des Ödipus betrachtet. – Ödipus kann nicht anders handeln, als es ihm vorausbestimmt ist. Das ist sein Schicksal, welches noch vor seiner Geburt bereits sein Leben bestimmt.

Dem König von Theben, Laios und seiner Ehefrau Iokaste wird von einem Orakel prophezeit, dass, wenn ihnen ein Sohn geboren werde, der eigene Sohn seinen Vater töten und seine Mutter heiraten würde. Als Iokaste Ödipus gebiert, versucht sie, ihrem vorausgesagten Schicksal zu entgehen, indem sie das Kind töten lassen möchte. So übergibt sie ihren Sohn Ödipus an einen Hirten, welcher jedoch Mitleid mit dem Kind hat. Der Hirte übergibt das Kind an einen Mann, der in den Diensten des Königs von Korinth steht. Dieser König nimmt Ödipus als seinen Sohn an. Doch auch für Ödipus hält das Orakel von Delphi eine Weissagung bereit: sein Schicksal ist es, seinen Vater zu töten und seine Mutter zu heiraten. Um erneut dem Schicksal zu entgehen, beschließt Ödipus, nicht mehr zu seinen Eltern zurückzukehren. Im weiteren Verlauf kommt es zum Vatermord. Einige Jahre herrscht Ödipus ohne die Auswirkungen des Schicksals zu spüren, bis die von ihm beherrschte Stadt von der Pest heimgesucht wird. Der Seher Teresias enthüllt, dass dies die Strafe für das Handeln des Ödipus darstellt. Der verzweifelte Ödipus versucht die Wahrheit nicht zu sehen, blendet sich jedoch dann selbst, als er erkennt, dass er seinem Schicksal nicht entgehen konnte, und bereits seinen Vater ermordet und

seine Mutter geheiratet hat. Seine Mutter Iokaste begeht daraufhin Selbstmord. Die Tragödie des Ödipus veranschaulicht, dass ein Mensch mehrfach vergeblich versucht hat, seinem Schicksal zu entgehen. Doch der Götterwille ist unumkehrbar und das Schicksal nicht abwendbar. Ödipus wird für etwas bestraft, was er nicht verhindern konnte, denn sein eingeschränktes Handeln unterliegt dem Willen der Götter. Ödipus sollte unverschuldete ins Verderben gestürzt werden. Er ist in seinem Vorhaben nicht frei, individuelles Handeln ist für Ödipus nicht möglich. Der Mensch ist in seinem Handeln geradezu ohnmächtig und schicksalsergeben. Im 18. Jahrhundert erläutert Lenz diese Vorgehensweise wie folgt:

Die Schauspiele der Alten waren alle sehr religiös, und war dies wohl ein Wunder, da ihr Ursprung Gottesdienst war. Da nun fatum bei ihnen alles war, so glaubten sie eine Ruchlosigkeit zu begehen, wenn sie Begebenheiten aus den Charakteren berechneten, sie bebten vor dem Gedanken zurück. Es war Gottesdienst, die furchtbare Gewalt des Schicksals anzuerkennen, vor seinem blinden Despotismus hinzuzittern [...] Wie konnte Aristoteles also anders: secundum autem sunt mores (Lenz, *Anmerkungen* 73).

Lenz betrachtet dies von einem historischen Standpunkt aus. So war Aristoteles durch die antike Denkweise beeinflusst und hat den historischen Kontext, die religiösen Anschauungen sowie das Menschenbild nicht in seinen Werken negieren können (Schwarz, Afterword Anmerkungen 91). Die Weltanschauung der Antike besagt, dass die Welt in sich geschlossen und schon immer existierend war, das Sein bestimmend ist. Dieses ist nicht vom Menschen beeinflussbar.

Die griechische Dichtung ist immer Fiktion: es ist das Mögliche, das Wahrscheinliche. Es werden also keine abstrakten Gebilde sprachlich inszeniert, sondern Handlungen, die sich so ereignet haben könnten- mit der Möglichkeit geringe Abweichungen aufzuzeigen. Der Dichter, der also das wirklich Geschehene verarbeitet, ist stets ein Dichter, da er es auf das Allgemeine hin orientiert. Das Überlieferte ist möglich, muss nicht zwangsweise das Geschehene sein und ist deswegen glaubwürdig und daher dem Dichter als Stoff verfügbar.

Der Dichter und der Historiker haben demnach eine unterschiedliche Aufgabe, die Herangehensweise des Dichters kann jedoch auch an den Fakten des Historikers orientiert sein. Der Dichter mag die wirklich geschehenen Ereignisse benutzen, aber er kann frei erfinden, solange er sich der Wahrscheinlichkeit bewusst bleibt. Er darf aber weder Wirkliches noch Unmögliches zeigen. „Denn nichts hindert, daß vom wirklich Geschehenem manches so beschaffen ist, daß es nach der Wahrscheinlichkeit geschehen könnte, und im Hinblick auf diese Beschaffenheit ist er Dichter derartiger Geschehnisse“ (Aristoteles, *Poetik* 32, 33). Aristoteles vertritt hier also die Auffassung, dass nicht alle Geschehnisse den Anforderungen der Dichtung notwendig und wahrscheinlich Stand halten. Er soll also vorzugsweise, aber nicht gezwungener Maßen, die Ereignisse darstellen, wie sie tatsächlich geschehen könnten, muss sich aber dabei an das Gebot der Plausibilität, der Wahrscheinlichkeit halten.

## CHAPTER 4 J.M.R. LENZ: ANMERKUNGEN ÜBERS THEATER

Jakob Michael Reinhold Lenz wurde am 12. Januar 1751 in Seßwegen (Livland) geboren und verstarb, so nimmt man an, am 3. oder 4. Juni 1792 in Moskau. Obwohl er enorm literarisch und literaturkritisch produktiv war, sind nach wie vor relevante Texte nicht ediert oder wenig erforscht. Im Gegensatz zu seinen dramatischen Texten fanden seine Prosadichtungen, Briefe oder lyrischen Werke jedoch noch weit weniger Beachtung. Auch die theoretischen oder literaturkritischen Auseinandersetzungen beispielsweise zu Ovid, Plautus, Goethe, Shakespeare oder Wieland sind keinem breiten Publikum bekannt. Ihm haftet an, Zeit seines Lebens im Schatten Goethes gestanden zu haben. Auch dem Großteil seiner Zeitgenossen schien er weitestgehend unbekannt geblieben zu sein. Und auch nach seinem Ableben wurde er zwar von Goethe als vorübergehendes Meteor bezeichnet, aber dessen einziger Nachruf in der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung, 1792 zeigt wie sehr Lenz von seiner Zeit verkannt wurde: Er starb, von wenigen betrauert und von keinem vermißt.

Der Herausgeber der Literaturzeitschrift *Teutscher Merkur*, Christoph Martin Wieland, äußerte sich zu den Anmerkungen übers Theater geradezu euphorisch.

Der Verfasser der Anmerkungen übers Theater mag heißen wie er will, Traum. der Kerl ist'n Genie, und hat bloß für Genien, wie er ist geschrieben, wie wohl Genien nicht solches nötig haben. [...] – Sein Ton ist ein so fremder Ton, seine Sprache ein so wunderbares Rotwelsch, daß die Leute dastehen unds Maul aufsperrn (Söder, *J.M.R. Lenz Anmerkungen* 9).

Die *Anmerkungen übers Theater*, 1771 vorgetragen, erschienen im Jahre 1774 gemeinsam mit der Shakespeare Komödie *Love's Labour's Lost*, welche unter dem Titel *Amor vincit omnia* gedruckt wurde.

Die *Anmerkungen übers Theater* [...] sind wohl die eigenartigste und eigenwilligste Schrift, die sich in der deutschen Literatur mit der Theorie der Dichtung und mit der ästhetischen Reflexion einer Gattung, des Dramas beschäftigt. Sie sind zugleich eine der wichtigsten Schriften, da sie in den Jahren eines geschichtlich tief eingreifenden und weithin sich auswirkenden Stilwandels und Stilumbruchs entstanden sind. Sie sind der Versuch der ersten poetologischen Begründung einer neuen Form des Dramas, die für die Folgezeit bis in die jüngste Gegenwart hinein ungemein fruchtbar wurde. (Martini, *Die Einheit der Konzeption* 233)

In den *Anmerkungen* kommt es zur Auseinandersetzung von Lenz mit den herrschenden klassizistischen, normativen Literaturansichten. Die *Anmerkungen* beziehen sich außerdem auf die damalige Bewusstseinslage und Gesellschaftsverfassung. „Lenz tritt als der Anwalt und Propagandist des neuen Dramas auf — zwischen einer abgelebten Vergangenheit und einer geforderten Zukunft, die vorzubereiten das neue damit sein eigenes Drama mithelfen soll.“ (Martini, *Die Einheit der Konzeption* 233)

Der Stil seines Vortrags erscheint teilweise unsystematisch und sprunghaft. Dabei ist es gerade dieser Erzählgestus, der den Eindruck von Selbstreflexion gegenüber seinen eigenen theoretischen Überlegungen erweckt. Für den heutigen Leser ist es nicht mehr eindeutig nachvollziehbar, ob die Gedankensprünge, Auslassungen oder das Aufhören in

mitten eines Satzes geplant und somit der Untermauerung seiner Rhetorik diene, oder wirklich der Mündlichkeit des Vortrages zugrunde liegen.

His Remarks thus retain the characteristics of spoken rather than written discourse. Arguments are not fully developed, phrases are often left unfinished leaving the listener to complete the thought, and formal elements of punctuation and orthography are inconsistent or in violation of convention (Diffey, *Introduction Anmerkungen* 9).

Obwohl zu Beginn die Gedankengänge nicht auf den ersten Blick fassbar erscheinen, formuliert Lenz kontinuierlich seine eigenen Anschauungen und entwickelt klare Gegenpositionen zu bestehenden Meinungen. Die *Anmerkungen übers Theater* sind provokant geschrieben und nehmen Bezug auf die zeitgenössischen Stücke, und distanzieren sich gleichzeitig von ihnen: „Ich zimmere in meiner Einbildung ein ungeheures Theater, auf dem die berühmtesten Schauspieler alter und neuer Zeiten nun vor unserm Auge vorbeiziehen sollen“ (Lenz, *Anmerkungen* 13). Weil sich die meisten Nationen auf bestehende Traditionen, wie eben die Theorien des Aristoteles, in ihrem literarischen Schaffen berufen, richten sich Lenzen Aussagen nicht nur gegen jene, sondern folglich bewusst gegen die Art des französischen oder auch italienischen Theaters: „Es ist keine Kalumnie (ob in den Gesellschaften laß ich unentschieden) daß die Franzosen auf der Szene keine Charaktere haben. Ihre Helden, Heldinnen, Bürger, Bürgerinnen, alle ein Gesicht, eine Art zu denken, also auch eine große Einförmigkeit in den Handlungen“ (Lenz, *Werke und Briefe* 2, 661). Die französischen Stücke können daher keine eigenständige Entwicklungen oder Konzepte vorweisen. Sie sind lediglich Nachahmungen von antiken Werken. Die Franzosen haben in ihren Werken die der Griechen imitiert.

Das Aufgreifen von bereits bekannten Stoffen, in denen die Charaktere erneut durch das Schicksal vorbestimmt sind, wird von Lenz abgelehnt, weil darin eben nicht der frei handelnde Mensch zu erkennen ist. Die griechischen Werke jedoch erfahren seine Anerkennung, weil sie etwas Originelles, nichts Nachgeahmtes und nicht bereits Vorhandenes sind. Neue Werke sollten noch nie dagewesene, selbstständig verfasste Werke sein und nicht bloß auf der Übernahme bestimmter Traditionen beruhen. Es sollte kreiert statt kopiert werden, „allein es muß noch was dazukommen, eh sie selbst welche machen, versteh mich wohl, nicht nachmachen!“ (Lenz, *Anmerkungen* 27). Denn für Lenz ist der Aspekt des eigenständigen Handelns von größter Bedeutung. So spricht er sich gegen das griechische Weltbild, wonach der Mensch durch das Schicksal, *fatum*, bestimmt und abhängig von den Entscheidungen der Götter ist, aus.

Lenz kann also mit Berücksichtigung der historischen Begebenheiten die Art und Wirkungsweise der griechischen Tragödien anerkennen. Für das aktuelle Schaffen stellen sie jedoch keine Grundlage mehr dar, weil die religiösen Konzepte der Antike nicht mehr greifen. Er spricht den Theorien damit jede aktuelle Gültigkeit ab, „wer kann uns zwingen, Brillen zu brauchen, die nicht nach unserm Auge geschliffen sind“ (Lenz, *Anmerkungen* 33). Indem er den Menschen die Fähigkeiten, selbst zu entscheiden, eigenständig zu handeln und als Individuen zu agieren, zugesteht, macht er sie zu einem frei handelnden Subjekt. Sie sind also nicht mehr einfach Objekte, über welche verfügt wird. Im Gegensatz: er macht die Welt so zu einem Objekt, welches vom Menschen durch die Sinne durchschaut und den Geist erfasst werden kann und zum Objekt des literarischen Schaffens wird. Die Forderung nach einem freien Geist wird deutlich.

Wir sind, m.H. oder wollen es wenigstens sein, die erste Sprosse auf der Leiter der freihandelnden selbstständigen Geschöpfe, und da wir eine Welt hie und da um uns sehen, die der Beweis eines unendlich freihandelnden Wesens ist, so ist der erste Trieb, den wir in unserer Seele fühlen, die Begierde 's ihm nachzutun: da aber die Welt keine Brücken hat, und wir uns schon mit den Dingen, die da sind, begnügen müssen, fühlen wir wenigstens Zuwachs unsrer Existenz, Glückseligkeit, ihm nachzuäffen, seine Schöpfung ins Kleine zu schaffen (Lenz, *Anmerkungen* 21).

Dadurch erhebt Lenz den Menschen zu einem *imago dei*, erhöht den Menschen und spricht gleichzeitig den Göttern ihre Allmacht ab. Denkend und empfindend, aber vor allem handelnd soll der Mensch sein, „[...] er [Gott] wollte ihn auch handelnd, nicht bloß leidend. Der Mensch sollte freilich einen Blick der Gottheit ins schöne Weltall tun und alles übereinstimmend empfinden: aber er sollte auch frei [sein], ein kleiner Schöpfer, der Gottheit nach-handeln“ (Lenz, *Baum der Erkenntnis* 515). Gott selbst ermöglicht es den Menschen freihandelnd zu sein, weil er ihnen die Grundlagen dafür gegeben hat.

Da Gott also die Kraft kennt, die er in uns gelegt hat, da er alle die Gesetze durchschaut nach denen diese Kraft sich vermehren oder vermindern kann, da er die Wirkungen und Folgende derselben zugleich mit diesen ewignotwendigen Gesetzen auf einmal übersieht so kann er allwissend sein ohne unserer moralischen Freiheit Eintrag zu tun (Lenz, *Entwurf eines Briefes* 486).

Der Mensch soll sich nach Gottes Vorbild selbst eine Welt, *natura alter*, schaffen und diese auch eigenständig lenken. Der Schaffensprozess, welcher unweigerlich mit dem menschlichen Grundtrieb: zu handeln und sich zu betätigen, verbunden ist, darf in Lenzens Theorie nicht unterschätzt werden. Der Mensch ist nicht mehr einfach nur das



Geschöpf Gottes, sondern wird selbst zum Schöpfer, Gott wird buchstäblich zum Zusehen verdammt. Der Mensch hinterfragt und „möchte mit einem Blick durch die innerste Natur aller Wesen dringen, mit einer Empfindung alle Wonne, die in der Natur ist, aufnehmen und [sich] mit [ihr] vereinigen“ (Lenz, *Anmerkungen* 25). Der Mensch sei nicht mehr durch gesellschaftliche oder religiöse Bedingungen eingeschränkt, sondern habe einen freien Handlungsraum.

Da ein eisernes Schicksal die Handlungen der Alten bestimmte und regierte, so konnte sie als solche interessieren, ohne davon den Grund in der menschlichen Seele aufzusuchen und sichtbar zu machen. Wir aber hassen solche Handlungen, von denen wir die Ursache nicht einsehen, und nehmen keinen Teil dran (Lenz, *Anmerkungen* 37).

Aus diesem Grunde ist es den Menschen dann auch ein inneres Bedürfnis „den zitterlichsten Strahl [mit] Heißhunger bis in die Milchstraße [zu] verfolgen (Lenz, *Anmerkungen* 25).

Lenz spricht sein Auditorium an:

Fragen Sie sich, m.H. wenn Sie mir nicht glauben wollen. Woher die Unruhe, wenn Sie hie und da eine Seite der Erkenntnis beklappt haben, das zitternde Verlangen, das Ganze mit Ihrem Verstande zu umfassen, die lähmende Furcht, wenn Sie zur andern Seite übergehen, werden Sie die erste wieder aus dem Gedächtnis verlieren (Lenz, *Anmerkungen* 25).

Mit den Forderungen nach Selbstständigkeit und dem Wunsch nach Erkenntnis spricht Lenz zwei grundlegende Aspekte seiner eigenen Theorie an und schafft damit die Grundlage einer neuen und revolutionären Denkweise. “Lenz’s causal relationship be-

tween character and action opens up modernist perspectives for the understanding of the world“ (Schwarz, *Afterword Anmerkungen* 91). Ihm ist dabei durchaus bewusst, dass er nicht der alleinige Vorreiter dieser antiaristotelischen Literaturtheorie ist, sondern dass es bereits einige Autoren gab, die sich versuchten, von Aristoteles frei zu machen.

Was haben uns die Primaner aus den Jesuitenkollegien geliefert? Meister? Wir wollen doch sehen. Die Italiener hatten einen Dante, die Engländer Shakespearn, die Deutschen Klopstock, welche das Theater schon aus ihrem eigenen Gesichtspunkt ansahen, nicht durch Aristoteles' Prisma. Kein Naserümpfen, daß Dantens Epopée hier vorkommt, ich sehe überall Theater drin, bewegliches, Himmel und Hölle [...]. Da keine Einschränkungen von Ort und Zeit [...] (Lenz, *Anmerkungen* 53).

In einem Vortrag vor der Straßburger Société de Philosophie et des Belles-Lettres im Jahre 1774 postuliert er:

Was lernen wir hieraus? Das lernen wir hieraus, daß handeln, handeln die Seele der Welt sei, nicht genießen, nicht empfinden, nicht spitzfündeln, daß wir dadurch allein Gott ähnlich werden, der unaufhörlich handelt und unaufhörlich an seinen Werken sich ergötzt [...] Das lernen wir daraus, daß diese unsre handelnde Kraft nicht eher ruhe, nicht eher ablasse zu wirken, zu regen, zu toben, als bis sie uns Freiheit um uns her verschafft, Platz zu handeln, guter Gott Platz zu handeln und wenn es ein Chaos wäre das du geschaffen, wüste und leer, aber Freiheit wohnte nur da und wir könnten dir nachahmend drüber brüten, bis was rauskäme- Seligkeit! Seligkeit! Göttergefühl das! (Lenz, *Über Götz von Berlichingen* 638).

Obwohl Lenz hier die Freiheit des Menschen als erstrebenswertes Ziel anspricht, kommt in seinen Schriften immer wieder die Frage nach den Möglichkeiten der Auslebung dieser auf, inwieweit sich der Mensch wirklich frei entfalten kann oder doch durch äußere Einflüsse determiniert ist. Teilweise zweifelnd äußert er sich dazu:

Jemehr ich in mir forsche und über mich nachdenke, destomehr finde ich Gründe zu zweifeln, ob ich auch wirklich ein selbstständiges von niemand abhängendes Wesen sei, wie ich doch den brennenden Wunsch in mir fühle. Ich weiß nicht der Gedanken ein Produkt der Natur zu sein, das alles nur ihr und dem Zusammenlauf zufälliger Ursachen zu danken habe, das von ihren Einflüssen lediglich abhänge und seiner Zerstörung mit völliger Ergebung in ihrer höheren Ratschlüsse entgegensehen müsse, hat etwas Schreckendes- Vernichtendes in sich- [...] Wie denn, ich nur ein Ball der Umstände? ich-? ich gehe mein Leben durch und finde diese traurige Wahrheit hundertmal bestätigt (Lenz, *Werke und Briefe* 2, 619).

So scheint er doch der Annahme, dass der Mensch Naturgesetzen unterliegt. Im Gegensatz zu früher jedoch nicht mehr „durch eine göttliche Festsetzung, durch die Geburt oder durch ein oberstes Vernunftsprinzip von vornherein fixiert, sondern dass die Bestimmung des Menschen sich erst im unmittelbaren Lebensvollzug im Rahmen der gesellschaftlichen Möglichkeiten ausprägt oder verändert“ (Unger, *Handeln im Drama* 123).

Der Mensch verfügt also über bestimmte Fähigkeiten, kann jedoch im Laufe seiner Entwicklung Fertigkeiten entfalten, welche ihn eben zu diesem freihandelnden Menschen werden lassen. Mit Ausprägung dieser Fertigkeiten kommt es zur Sammlung von

verschiedenen Erfahrungen. Die Menschen werden trotzdem stets durch die äußeren Umstände modifiziert. Die Veränderung fordert immer neue Reaktionen heraus, die Erfahrungsbereitschaft vergrößert sich. Der eigentliche Charakter der Menschen ist grundgegeben, aber wird erst durch das Handeln zur spezifischen Eigenart eines Individuums. Als Ergebnis kommt es zur Identitätsausbildung. Darunter versteht Lenz die Fähigkeit, sich als eigene Person wahrzunehmen, sich von anderen bewusst abzugrenzen und möglicherweise in die eine oder andere Richtung weiterzuentwickeln. Allein der Aspekt der Eigenständigkeit zählt für Lenz. Handeln steht nicht konträr zum Denken, ist jedoch für Lenz noch eine Stufe höher zu erachten. Durch Handeln wird Eigenes geschaffen. Weiterhin werden Entscheidungen getroffen und die Handlungsfreiheit stellt die oberste Prämisse dar.

Unsere Unabhängigkeit zeigt sich aber noch mehr im Handeln als im Denken, denn beim Denken nehme ich meine Lage mein Verhältnis und Gefühle wie sie sind, beim Handeln aber verändere ich sie wie es mir gefällt. Um vollkommen selbstständig zu sein, muß ich also viel gehandelt, das heißt meine Empfindungen und Erfahrungen oft verändert haben (Lenz, *Über die Natur des Geistes* 622).

Durch Handeln erringt der Mensch also seine Selbstständigkeit und als Folge dessen die Freiheit, emanzipiert von den unterschiedlichen Einflüssen. Denn „Handeln, handeln ist die Seele des Menschen“ (Lenz, *Über Götz von Berlichingen* 638). Im Gegensatz zu Aristoteles ist das Augenmerk bei Lenz auf den Menschen, der der Hauptgegenstand von Tragödien ist, gerichtet und nicht mehr auf die Handlung selbst. Im aristotelischen Drama verfügen die

Figuren nicht über eigenständige Charaktere, sondern sind lediglich diejenigen, welche die Handlungen ausführen. Lenz fordert in seiner Dramentheorie individuell gestaltete Dramenfiguren, die wirkliche Menschen widerspiegeln und ihr Verhalten aufzeigen, „die sich ihre Begebenheiten [selbst] erschaffen, die selbstständig und unveränderlich die ganze große Maschine selbst drehen, ohne die Gottheiten in den Wolken anders nötig zu haben, als wenn sie wollen zu Zuschauern; nicht von Bildern, von Marionettenpuppen – von Menschen“ (Lenz, *Anmerkungen, Werke und Briefe 2*, 654). Der Mensch ist unabhängig von der Welt, und der Charakter wird die Grundlage für die Dramen. Dadurch kommt es bei den Figuren zu einer Identitätsgewinnung (Unger, *Handeln im Drama* 131). Sie verfügen über einen individuellen Charakter, der sich während der Handlungen aus ihnen heraus weiter entwickelt und nicht starre Konstrukte abbildet.

Geeinzelte Karikaturzüge in den Lustspielen geben noch keine Umrisszeichnungen von Charakteren, personifizierte Gemeinplätze über den Geiz noch keine Personen, ein kätzliches Mädchen und ein Knabe, die allenfalls ihre Rollen wechseln könnten, noch keine Liebhaber. Ich suchte Trost in den sogenannten Charakterstücken, allein ich fand so viel Ähnlichkeit mit der Natur (und noch weniger) als bei den Charaktermasken auf einem Ball“ (Lenz, *Anmerkungen, Werke und Briefe 2*, 661).

Die reine klischee- und typenhafte Darstellung von Figuren lehnt Lenz ab, weil sie dem Prinzip einer individualisierten Charakterzeichnung entgegensteht. Außerdem widerspricht es dem Wesen eines Menschen. Denn ein Mensch kann nicht nur auf eine

Eigenart festgelegt werden. Ihn zeichnet mehr aus als nur beispielsweise der Geiz. Ein einziger Charakterzug bestimmt noch nicht das komplette Handeln des jeweiligen Menschen und kann nicht als singulärer Grund seines Agierens betrachtet werden. So werden eben nicht mehr moralisierende Typen auf der Bühne, sondern mannigfaltige Möglichkeiten gezeigt. "The precedence of character over plot seems a logical outcome of the Sturm und Drang desire to see human beings on the stage" (Schwarz, *Afterword Anmerkungen* 92). Lenz sieht die Handlungsmotivation der Menschen in ihrer Selbstständigkeit, der moralischen Freiheit und dem Wunsch nach einer selbstständigen Existenz (Unger, *Handeln im Drama* 137). Die Lenzschen dramatis personae führen ihre Handlungen aus, weil sie handeln wollen, nicht wie die Figuren der Antike, die dem göttlichen Schicksal folgen und unterworfen sind. Lenz greift immer wieder auf Aristoteles zurück: „er [Aristoteles] sagt im sechsten Kapitel seiner poetischen Reikunst: Es ist also das Trauerspiel die Nachahmung einer Handlung, einer guten, vollkommenen und großen Handlung, in einer angenehmen Unterredung, nach der besonderen Beschaffenheit der handelnden Personen abgeändert, nicht aber in einer Erzählung“ (Lenz, *Anmerkungen* 33), um sich sogleich gegen dessen Ansichten zu wenden und seine eigenen Standpunkte zu erläutern. Aristoteles fügte im neunten Kapitel hinzu:

Das Wichtigste unter allen ist die Zusammensetzung der Begebenheiten. Denn das Trauerspiel ist nicht eine Nachahmung des Menschen, sondern der Handlungen, des Lebens, des Glücks oder Unglücks, denn die Glückseligkeit ist in den Handlungen gegründet, und der Endzweck des Trauerspiels ist eine Handlung, nicht eine Beschaffenheit (Lenz, *Anmerkungen* 35).

Dies ist für Lenz ein Widerspruch und so gibt er ihm **hierin ohnmöglich recht** (Hervorhebung durch den Verf.), auch wenn er zu seiner Zeit recht gehabt haben mag (Lenz, *Anmerkungen* 37). Das oberste Principium ist für Lenz nicht die Handlung. Für ihn kommen die Handlungen durch den Charakter einer Person, nicht durch göttliche Einflüsse, sondern aus der Person und ihrer eigenen Individualität heraus. Das Interesse am Individuellen wird in einem Brief an Sophie La Roche deutlich, „überhaupt wird meine Bemühung dahin gehend, die Stände darzustellen, wie sie sind; nicht, wie sie Personen aus einer höheren Sphäre sich vorstellen“ (Lenz, *An Sophie La Roche* 325f).

Was können wir dafür, daß wir an abgerissenen Handlungen kein Vergnügen mehr finden, sondern alt genug worden sind, ein Ganzes zu wünschen? daß wir den Menschen sehen wollen, wo jene nur das unwandelbare Schicksal und seine geheimen Einflüsse sahen. Oder scheuen Sie sich, meine Herren! einen Menschen zu sehen? (Lenz, *Anmerkungen* 47).

Diese Aussage ist gleichzeitig auch eine Aufforderung an sein Publikum. Weil die Menschen jetzt die notwendigen Grundlagen besitzen und nicht mehr durch das eiserne Schicksal gebunden sind, sollen sie sich erheben, eben genau solch ein freier Mensch zu werden, selbstständig und ohne Scheu handelnd. Im Gegensatz zu Aristoteles sind die Charaktere bei Lenz also individuell, unabhängig und keine schemenhaften Zeichnungen von Menschen. Innerhalb der aristotelischen Literaturauffassung haben die Charaktere gemäß dem Willen der Götter zu *sollen*. Sie werden von außen beeinflusst und verfügen über keinerlei innere Motivation, weil dies eben nicht in ihren Figuren angelegt ist. Bei Lenz kommt es zu einem Wandel. Hier *wollen* die Charaktere und der Mensch ist eigenverantwortlich und nicht durch Götter konditioniert. Der eigene Wille

bringt den Menschen dazu, frei zu handeln. Die eigenen Wünsche werden damit erfüllbar und sind nicht mehr durch das Sollen bestimmt. Die höheren Gewalten Götter oder das Schicksal haben keinen Einfluss mehr. Lenz's Wunsch, Charaktere, die *sollen*, nicht mehr auf der Bühne zu zeigen, ist zumindest in den Werken, die sich auf Aristoteles stützen, nicht erfüllbar. „Denn das Trauerspiel ist [gemäß Aristoteles] nicht eine Nachahmung des Menschen, sondern der Handlungen [...] und der Endzweck des Trauerspiels ist eine Handlung, nicht eine Beschaffenheit“ (Lenz, *Anmerkungen* 35). Ein neues Drama muss daher eingeführt werden, um *wollende* Charaktere zeigen zu können.

Im Gegensatz zu den französischen Werken, in denen künstliche Figuren gezeigt werden, unternimmt Lenz den Versuch, sich der Realität zu widmen. Dadurch ist es nun nicht mehr möglich, ideale Figuren zu zeichnen, die *belle nature* wird abgelöst, weil sich der Dichter in seinen Darstellungen der Wahrheit und Welt verpflichtet fühlt. Er wendet sich also vom französischen Ideal der Schönheit ab und fordert die Darstellung von Figuren mit Genauigkeit und Wahrheit, und benennt dies als Aufgabe des Dichters. „Denn es gehört zehnmal mehr dazu [...], als zehn Jahre an einem Ideal zu zirkeln, dass endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, das es hervorgebracht, ein solches ist. Etwas nach geistiger Arbeit darzustellen und intellektuell zu wirken ist erstrebenswert. Denn nur so können Charaktere gerettet werden“ (Lenz, *Anmerkungen* 39). Das Ziel ist es, die Dinge so darzustellen, wie sie sind und wie sie mit den Sinnen erfasst werden können. Es sollen keine Beschönigungen stattfinden, sondern auch die Missstände und sozialen Ereignisse gezeigt werden. Auf der Bühne wird eine Realität dargestellt, die den eigenen Lebensumständen und den eigenen Erfahrungen nahe ist. So ist der Mensch- und Charakter, nicht nur auf der Bühne das Entscheidende, sondern auch der Zuschauer wird damit ge-



fordert und gewinnt dadurch an Wichtigkeit. Der Mensch könne sich mit den Figuren identifizieren und die realen Geschehnisse werden ungefärbt vor Augen geführt. „Ich möchte immer gern der geschwungenen Phantasie des Zuschauers auch was zu tun und zu vermuten übrig lassen und ihm nicht alles erst vorkäuen“ (Lenz, *Selbstrezension Memoza* 333).

Der Dichter steht also vor den verschiedensten Anforderungen, welche er in diesem neuen Drama zu erfüllen hat. Mit seinen Ausführungen zum Genie-Begriff des Dichters betont Lenz die Wichtigkeit des Dichters und hebt den Aspekt der göttlichen Perspektive hervor (Unger, *Handeln im Drama* 139). Beinahe werden Analogien zum Schöpfungsakt Gottes deutlich.

Den Gegenstand zurückspiegeln, das ist der Knoten, die nota diacritica des poetischen Genies [...] und der Schöpfer sieht auf ihn hinab wie auf die kleinen Götter, die mit seinem Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen und seinem Beispiel gemäß eine kleine Welt erhalten (Lenz, *Anmerkungen* 29).

Der Dichter formt also gottesähnlich Handlungsplätze, Welten und kontingente Möglichkeiten, in die er seine Figuren setzt. Weil die Figuren aber auch von ihrem Schöpfer mit Handlungsmöglichkeiten ausgestattet sind, handeln sie in ihrer geschaffenen Welt eigenständig und bewegen sich frei. „Der Dichter überlässt es idealiter den Figuren, wie sie ihre kleine Welt erhalten, welche Möglichkeiten sie aktualisieren wollen“ (Unger, *Handeln im Drama* 140). Als Dichter im Lenzschen Sinne ist man also nicht Vermittler von Aktionen, sondern Schaffer von Grundlagen und Öffner von Handlungswelten, aber gleichzeitig Beobachter von seinem eigenen Standpunkt aus. Dieser ist

analytisch und subjektiv, andererseits bewegt er sich auch in einer objektiven Dimension. Im Vergleich zu Aristoteles haben die Charaktere die oberste Priorität inne. Dadurch entstehen auf der Bühne Figuren, die sich nicht mehr unverschuldet in bestimmten Situationen oder Handlungssträngen befinden. Sie sind nicht mehr durch das Schicksal gelenkt. Der Dichter hat sich bewusst für diese oder jene Handlung entschieden, um Wahlmöglichkeiten des menschlichen Handelns aufzuzeigen. Die Figuren wollen und können handeln, man lässt sie gewähren und spricht ihnen auf fiktionaler Ebene Selbstständigkeit zu. "With this he (Lenz) breaks with the principle of imitating human fate as decreed by Aristotle and mimicked by the French" (Schwarz, *Afterword Anmerkungen* 91). Der Mensch wird zum *agens*, zum Herr seiner Selbst. Das Handeln hat praktisch die Funktion inne, ein Identitätsgefühl zu vermitteln, so dass man fähig ist, die Begebenheiten, in welchen man sich befindet, kreativ und aktiv zu modifizieren. Die Figur muss über einen komplexen Charakter verfügen, welcher vor allem durch ihr Handeln und Agieren innerhalb des dramatischen Handlungsfeldes deutlich wird. Dabei ist aber keineswegs die Handlung der Endzweck, aber dennoch enorm wichtig, weil dadurch immer neue Möglichkeiten entstehen. „Als ob die Beschaffenheit eines Menschen überhaupt vorgestellt werden könne, ohne ihn in Handlung zu setzen. Er ist dies und das, woran weiß ich es, lieber Freund, woran weißt du es, hast du ihn handeln sehen?“ (Lenz, *Anmerkungen, Werke und Briefe 2*, 651). Im Vergleich zu Aristoteles kann die Figur bei Lenz seine einzelnen Handlungen beeinflussen und steht nicht vor einem vorstrukturierten Mythos, welcher die Handlung schicksalhaft vorausdeutet. Bei Lenz konstituieren sich für den Zuschauer erkennbar, echte Menschen auf den Bühnen. „[...] die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologie ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelrute des Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannigfaltig-

keit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt“ (Lenz, *Anmerkungen* 59). Indem Lenz mannigfaltige Charaktere zeichnet, wendet er sich insofern von Aristoteles ab, da der Mensch nun selbst die Einheit darstellt und eben nicht mehr die Handlung einheitsstiftend ist.

Bei Lenz wird nicht eine tugendhafte Welt, in welcher der Mensch nach Idealvorstellungen handeln kann, dargestellt. Denn durch das Bestehen von gesellschaftlichen Grenzen wird dem Tatendrang ebenso eine Grenze gesetzt, und der freie Handlungsspielraum beschränkt. Der Mensch ist frei von jeglichen göttlichen Bestimmungen, sein Leben ist nicht durch das Schicksal vorbestimmt und der Mensch als Individuum kann sich entfalten, aber er ist in seinem Handeln an bestimmte soziale und äußere Komponenten gebunden. Trotzdem gibt es zahlreiche Möglichkeiten, um dennoch frei zu handeln. Ihre Mannigfaltigkeit wird durch das Zitat aus den *Meinungen eines Laien* deutlich:

Welch eine unendliche Menge von Begierden, Bedürfnissen, Charakteren, Sentiments, Entschlüssen, Handlungen, Nichthandlungen- o gütige Gottheit! wer anders als du kannst alle die tausend mal tausend Verschiedenheiten von Köpfen hüten- mir schwindelt's, wenn ich daran denke, daß Philosophen's waren, die moralische Systeme fürs Ganze erfinden wollten (Lenz, *Meinungen eines Laien, Werke und Briefe* 2, 583f).

Es wird deutlich, dass der Mensch entscheiden kann, ob er aktiv wird oder die Situation so belässt, wie sie ist. Und eben genau dieses wird in den Dramen Lenz' thematisiert. Denn für ihn sind seine Dramen wiederum seine Möglichkeiten, um aktiv zu handeln und Mannigfaltigkeit auszuleben.

Doch damit nicht genug. Durch die Forderung nach individuellen Personen/ Figuren, steht natürlich auch der Dichter vor neuen Anforderungen. „Wo bleibt die Folie? Große Philosophen mögen diese Herren immer sein, große allgemeine Menschenkenntnis, Gesetze der menschlichen Seele Kenntnis, aber wo bleibt die individuelle?“ (Lenz, *Anmerkungen* 37). Um unabhängige Figuren, deren Charakter auch nicht mehr durch göttliches Schicksal vorherbestimmt ist, also Menschen zu schaffen, bedarf es eines neuen Dichtertypus.

Lenz sieht in diesem Dichter das Genie, welches sich keinerlei französischen oder klassizistischen Regeln unterwirft. Bestehende soziale aber auch ästhetische Normen zählen für den Schöpfer neuer Welten nicht. Denn diese sozialen Regeln animieren den Dichter dazu, wie er eben diese Regeln umgehen kann. In seinem Schreiben zeigt er den freihandelnden Menschen und die menschliche Entfaltung. Weil der Dichter mit dem Partikularen arbeitet, kann er künstlerisch schöpferisch sein, denn jenes bedingt den Wandel. Denn ohne das Individuelle, Partikulare gibt es keine Veränderungen und Alles würde gleich bleiben. Das Allgemeine bedingt das immer Gleiche. Nur in ungehemmter Entfaltung kann der Mensch, respektive Dichter, also Glückseligkeit erlangen.

Das poetische Genie benötigt jedoch nicht nur das Vermögen, die Realität zu begreifen, sondern auch die Begabung, das Erfasste schöpferisch wiederzugeben. Der Dichter erfasst die Wirklichkeit und formt darauf aufbauend neue Geschehnisse. Die Geniehaftigkeit besteht also primär darin, die Realität intuitiv und gründlich zu verstehen. Das Ziel von Lenz besteht darin, das *Wirkliche* in den Werken darzustellen. Lenz bestimmt die Natur, „d.h. aller der Dinge, die wir um uns hören, sehen etcetera“ (Lenz, *Anmerkungen* 21), als erste Quelle der Dichtkunst. Dies ist nicht verwunderlich, weil

ihm daran gelegen ist, das Wirkliche zu zeigen. Denn das Wirkliche ist nur in der Objektwelt und in keinen künstlich geschaffenen Situationen zu finden. „Die Sinne, ja die Sinne“ (Lenz, *Anmerkungen* 27) bestimmen von nun an die Arbeit des Dichters, ist es doch durch die Nutzung der Sinne für den Menschen möglich, das *Wirkliche* zu erfassen und die existierende Mannigfaltigkeit, innerhalb der Natur und Welt, zu durchblicken. Erstmalig wird die Welt, wie wir sie sehen, in ihrer Natürlichkeit und Echtheit gezeigt.

Was sie nun so reizend mache, daß zu allen Zeiten— scheint meinem Bedünken nach nichts anders als die Natur, das heißt aller der Dinge, die wir um uns herum sehen, hören etcetera, die durch die fünf Tore unsrer Seele in dieselbe hineindringen, und nach Maßgabe des Raums stärkere oder schwächere Besatzung von Begriffen hineinlegen [...] (Lenz, *Anmerkungen* 21).

Diese Fähigkeit erwirbt er durch Erkennen und Durchschauen der Welt. Die Leistung des Dichters besteht laut Lenz somit also nicht in der Schaffung von fiktiven, konstruierten Geschehnissen und phantastischen Geschichten, sondern darin, dass er über die Fähigkeit verfügt, das faktisch Vorhandene zu erfassen, zu durchdenken, und schöpferisch zurückzugeben. Der Dichter beobachtet also die Realität, die sich den Sinnen darbietende Welt und wird im Anschluss daran schöpferisch aktiv. „Man könnte sein Gemälde mit der Sache verwechseln und der Schöpfer sieht auf ihn hinab, wie auf die kleinen Götter“ (Lenz, *Anmerkungen* 29). Weil die Welt, welche der Dichter wiedergibt, kein lebloses Objekt, sondern das lebendige, mannigfaltige Dasein ist, muss der Dichter ein schöpferisches Genie sein und kein mechanischer Nachahmer (Werner, *Soziale Un-*

*freiheit* 43). Auch subjektive Färbungen, die auf die jeweilige Stimmung des Dichters zurückzuführen sind, sind nicht gewollt.

[...] die willkürliche Zusammensetzung der Begebenheiten, zu welcher Schilderei der Dichter seine eigene Gemütsverfassung als den Grund gelegt hat. Sein ganzes Schauspiel (ich rede hier von Meisterstücken) wird also nicht ein Gemälde der Natur, sondern seiner eigenen Seele. Und da haben wir oft nicht die beste Aussicht zu hoffen. Ist etwas Saft in ihm, so finden wir doch bei jeder Marionettenpuppe, die er herhüpfen und mit dem Kopf nicken läßt, seinen Witz, seine Anspielungen, seine Leidenschaften und seinen Blick. Nur in einen willkürlichen Tanz komponiert [...]. [...] Ich sage, der Dichter malt das ganze Stück auf seinem eigenen Charakter [...]. So sehr er abändert [...] so guckt doch immer, ich kann es nicht leugnen, etwas von seiner Perücke hervor, und das wünscht' ich weg (Lenz, *Anmerkungen* 59, 60).

In keiner Weise darf dabei die Wirklichkeit manipuliert werden, sondern die Wirklichkeit soll zurückgespiegelt werden, ohne dass dabei die Subjektivität des Dichters zum Vorschein kommt. Die Zurückspiegelung darf nicht gefärbt sein, die „Perücke des Schöpfers“ nicht erkennbar und vor allem muss die Subjektivität der Sache der Dichtung untergeordnet sein (Werner, *Soziale Unfreiheit* 43).

Als zweite Quelle der Poesie wird von Lenz das Anschauen und die dem Dichter eigene, göttliche Fähigkeit des Durchschauens verstanden. Durch die Sinne kann der Mensch die Welt erfassen. Er beobachtet, erforscht, nimmt Standpunkte ein und gewinnt dadurch die Erkenntnis, welche ihm neue Möglichkeiten und Potenziale erschließt. „Aber trostlos wären wir, wenn wir darüber das Anschauen und die Gegenwart dieser

Erkenntnisse verlieren sollten, und das immerwährende Bestreben, all unsere gesammelten Begriffe wieder auseinanderzuwickeln und durchzuschauen, sie anschaulich und gegenwärtig zu machen, nehme ich als die zweite Quelle der Poesie an“ (Lenz, *Anmerkungen* 25). Indem man sich die Welt und ihr Funktionieren durch das Einnehmen von Standpunkten versucht zu erklären, ist man gleichwohl dazu angehalten, diese miteinander zu verbinden und sie sich gegenwärtig zu machen (Lenz, *Anmerkungen* 29). Das Literaturschaffen ist für Lenz mit dem Durchschauen einer Sache verbunden. Der Dichter kann sich für eine Sache begeistern, und wird dann aus sich selbst heraus schöpferisch tätig. Erst wenn der Dichter dies erreicht hat, kann er auch literarisch wirken. Seine Leistung besteht jedoch nicht im deskriptiven Nachmachen (*fabricare*), sondern in dem schöpferischen tätig sein (*creare*). Er ist also kein mechanischer Nachahmer, sondern ein Schöpfer. Er hebt den Dichter von den übrigen Gelehrten, „Genies“ ab.

Wir nennen die Köpfe Genies, die alles, was ihnen vorkommt, gleich so durchdringen, durch und durch sehen, daß ihre Erkenntnis denselben Wert, Umfang, Klarheit hat, als ob sie durch Anschauen oder alle sieben Sinne zusammen wäre erworben worden. [...], allein es muß noch was dazukommen, eh sie selbst welche machen, versteh mich wohl, nicht nachmachen. Die Folie, Christliche Leser! die Folie, was Horaz *vivida vis ingenii*, und wir Begeisterung, Schöpfungskraft, Dichtungsvermögen, oder lieber gar nicht nennen (Lenz, *Anmerkungen* 27).

Das, was dazukommen muss, ist eben die Begeisterung- dann ist es Dichtung im Lenzschen Sinne. Durch seine Auffassung vom Dichter wird auch das Verhältnis von Geschichte und Dichtung modifiziert. Noch einmal Aristoteles aufgreifend, behandelt die

Geschichtsschreibung das Besondere, während Dichtung allgemeine Zustände darstellt. Bei Lenz kommt es, wie dargelegt, zu einem Wandel. Indem er sich für individuelle Personenzeichnungen, also das Besondere interessiert, kommt er— der Dichter— eigentlich dem Bereich der Geschichtsschreibung nahe. Lenz sah in seinen Darstellungen die Nähe zur Historizität: „Glaubt man etwa, ich habe aus der Luft gegriffen, was bei mir halbe Authentizität eines Geschichtsschreibers ist?“ (Lenz, *Selbstrezension Menoza* 331). Denn er beansprucht, die Natur so zu zeigen, wie sie ist. Er greift damit also erstmalig die Wirklichkeit als Inspirationsquelle auf. „Das ist es, was ich schöne Natur nenne, nicht Verzuckungen in willkürliche Träume, die nur der schön findet, der wachend glücklich zu sein verzweifeln muß“ (Lenz, *Selbstrezension Menoza* 331).

Lenz grenzt das Schaffen eines Dichters von dem des Philosophen ab, „der Dichter weiset anschauend und sinnlich, wie es ist [...] aufs höchste wie es nach gewissen gegebenen Umständen sein kann, der Philosoph sagt wie es sein soll“ (Lenz, *Verteidigung des Herrn W. gegen die Wolken, Werke und Briefe* 2, 728). Die Philosophie ist das Ideal, die Dichtung zeigt die Wirklichkeit. Im Gegensatz zu Aristoteles unterscheidet Lenz nicht zwischen Dichter und Historiker, sondern zwischen Philosoph und Dichter. Also hat Lenz bei seinem Begriff des Dichters den Bezug zur Realität und es wird deutlich, dass Lenz dem Dichter Eigenschaften des Historikers zuschreibt.

In seinem programmatischen Aufsatz *Anmerkungen übers Theater* setzt sich Lenz kritisch mit Aristoteles auseinander. Erklärt werden kann dies ebenfalls, wenn man das Verständnis von Lenz und Aristoteles zur Natur, *physis*, betrachtet. In der antiken Denkweise ist die *physis*, die Natur, die alles kreiert und Einheit und Totalität geschaffen hat. Die Natur ist sich selbst der Ursprung, *archē*, Stoff, *hylē*, und Form, *eidōs*, aber auch



*morphē*. Für Lenz hingegen ist die Natur einfach Objekt, welches dem Menschen, dem Subjekt, den Raum zur Entfaltung bietet und vor allem durch Beobachtung die Quelle von künstlerischem und literarischem Schaffen ist. Die Natur kann aufgrund ihrer Vielfältigkeit nicht— schon gar nicht durch die Sinne der einzelnen Menschen— vereinheitlicht werden, deswegen lehnt Lenz den Ansatz der Franzosen, die sich auf die Aristoteli-ker berufen, ab. „[...] die Natur ist in allen ihren Wirkungen mannigfaltig, das Handwerk aber einfach, und Atem der Natur und Funke des Genies ist's, das noch unterweilen zu unserm Trost uns durch eine kleine Abwechslung entschädigt“ (Lenz, *Anmerkungen* 57).

## CHAPTER 5 J.M.R. LENZ: *DER NEUE MENOZA*

Noch vor den *Soldaten*<sup>2</sup> verfasste Jakob Michael Reinhold Lenz im Jahre 1773 *Der neue Menoza. Oder Geschichte des kumbanischen Prinzen Tandi*<sup>3</sup>. Diese Komödie wurde ein Jahr später herausgegeben und besteht aus fünf Akten.

Gerade bei Lenz und Aristoteles treffen verschiedene Lebenswelten aufeinander. Die Werke sind nicht nur durch den zeitlichen Abstand voneinander abgegrenzt, sondern auch die Grundlagen und das Denken ihrer Autoren sind unterschiedlich. Und genau diese Auseinandersetzung mit Aristoteles spiegelt sich in den Werken von Lenz wider. Die Konzeption des aristotelischen Dramas war für Lenz nicht mehr haltbar.

Sein Verständnis von Freiheit und selbstständigem Handeln steht dem schicksalsbestimmten Leben in der griechischen Denkweise gegenüber. Seine veränderte Auffassung der Geschichte hat also auch Auswirkungen auf die Menschen und seine Stellung gehabt. Lenz möchte, entsprechend dem Ideal eines aufgeklärten Menschen, individuelle Charaktere auf die Bühne bringen. Der Freiheit des Willens sowie dem Begriff des Handelns steht bei seinen Figuren jedoch die gesellschaftliche Realität gegenüber. In der Praxis sind die gesellschaftlichen Unterschiede nicht aufgehoben, Stände existieren noch immer. Im 18. Jahrhundert war die Freiheit noch zu sehr vom eigenen sozialen Stand und den damit zusammenhängenden finanziellen Möglichkeiten abhängig. Und

---

<sup>2</sup> Die *Soldaten* ist ein weiteres Werk, welches die zeitgenössischen Begebenheiten thematisiert.

<sup>3</sup> Der Titel *Der neue Menoza* ist eine Anspielung auf den Roman *Menoza*, der von dem Dänen Erik Pontoppidan 1742/43 erschienen ist. Im Roman reist Menoza durch Europa, um sich zu guter Letzt in Dänemark niederzulassen, weil er in Dänemark das Land mit dem größten Menschenverstand und Vernunft ausgemacht hat.

obwohl J.M.R. Lenz bewusst war, dass er utopische Verhältnisse zeichnet—er sagt ja, dass die Menschen noch keinen Mut aufbringen, gottgleich zu sein: „so ist der erste Trieb, den wir in unserer Seele fühlen, die Begierde ‘s ihm nachzutun; da aber die Welt keine Brücken hat, und wir uns schon mit den Dingen, die da sind, begnügen müssen, fühlen wir wenigstens Zuwachs unsrer Existenz, Glückseligkeit, ihm nachzuäffen, seine Schöpfung ins Kleine zu schaffen“ (Lenz, *Anmerkungen* 21) — zeichnete er in seinen Werken gegen die Konventionen handelnde Figuren, Figuren die seiner Zeit voraus sind. In seinen Werken wird die Auseinandersetzung mit den damaligen gesellschaftlichen Verhältnissen reflektiert. Es wird bei Lenz deutlich, dass er die zeithistorischen Begebenheiten beobachtet und auch offen hinterfragt. Die Verbindung zwischen Dichtung und Realität ist größtenteils unverkennbar, jedoch muss sie auch am Einzelnen herausgearbeitet und die wesentlichen Bezüge hergestellt werden. Geschichte dokumentiert literarische Werke, die sich auf Historisches beziehen, haben Lenz den Ruf eines Sozialkritikers eingebracht.

Und auch innerhalb des Dramas *Der neue Menoza* spricht Lenz über die gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse im 18.Jahrhundert. Anders jedoch wie zum Beispiel in den *Soldaten*<sup>4</sup> oder im *Hofmeister*<sup>5</sup>, wo Lenz ein zentrales Problem betrachtet,

---

<sup>4</sup> *Die Soldaten*, von Lenz selbst als Komödie bezeichnet, wurde 1776 verfasst, aber erst hundert Jahre nach der eigentlichen Veröffentlichung am Wiener Hoftheater inszeniert. Die Handlungen sind im französischen Flandern verortet und erzählen von der bürgerlichen Marie Wesener, die durch verschiedene Beziehungen zu Männern aus unterschiedlichen Ständen, versucht, ihren sozialen Aufstieg zu erreichen. Ihre Liebes-Verlobung mit dem Tuchhändler Stolzius löst sie für eine Affäre mit dem Offizier Deportes auf. Dieser Soldat ist jedoch nicht auf eine Heirat aus und überlässt Marie nur allzu gern seinem Freund Mary, welcher ehrliche Absichten mit ihr gehabt hätte, hätte Marie sich nicht dem jungen Grafen zuge-

wird im *Menoza* eine Sache thematisiert. Die Sache ist im *Menoza* das zivilisierte Europa selbst, welches von einem Prinzen aus einer anderen Welt bereist und später auch analysiert wird.

---

wandt. Parallel dazu wird Marie von der Gräfin de la Roche als Gesellschafterin- unter der Einschränkung, dass Marie sich ein Jahr nicht mit Männern treffen dürfe- bei sich aufgenommen. Marie befolgt jedoch nicht diese Anweisungen und trifft sich weiterhin mit Mary, der sie dann allerdings verlässt, weil er es nicht ertragen kann, dass Marie mit dem Sohn der Gräfin flirtet. Marie wendet sich erneut Deportes zu, im weiteren Verlauf vergiftet Stolzius den Deportes, Mary will Rache für diesen üben, aber Stolzius hat sich selbst auch vergiftet. Stolzius, ein bürgerlicher Mann, kritisiert in seinen letzten Atemzügen das Soldatentum im 18. Jahrhundert. Maries Vater trifft seine Tochter, ohne sie zunächst zu erkennen, als Bettlerin auf der Straße. Nach dem gegenseitigen Erkennen wälzen sie sich halb tot auf der Erde. Hier wird das gewissenlose Verhalten von Soldaten gegenüber Töchtern bürgerlicher Herkunft, sowie die Folgen einer solchen Beziehung aufgezeigt. Marie wird innerhalb der Forschung mehrheitlich als verführte, naive junge Frau gesehen. Es wird exemplarisch der Fall einer Bürgerstochter als „Soldatenhure“ skizziert. Allerdings hat sie sich bewusst auf die verschiedenen Männer eingelassen, mit der Überlegung, ihrem eigenen Stand zu entfliehen. Marie hat freihandelnd, ohne äußere Zwänge entschieden, sich den adligen Männern zu wenden, um Staatsdame zu werden. In der letzten Szene philosophieren die Gräfin de la Roche und ein Obrist über den Soldaten-Stand. Aufgrund der militärischen Einschränkung, dass Soldaten keine Ehe führen dürfen, benötige man Reformvorschläge- beispielsweise eine Pflanzenschule von Soldatenweibern, weil die Offiziere ein sexuelles Ventil benötigen.

<sup>5</sup> *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung* ist eine im Jahre 1771/72 in Straßburg geschriebene Komödie von J.M.R. Lenz. Durch die Vermittlung von J.W.v. Goethe wurde sie 1774 anonym in Leipzig gedruckt. Als Grundlage diente die Geschichte um den Hofmeister Peter Abaelard und seine Schülerin Heloisa. Der Stoff wurde bereits 1761 von Rousseau in seinem Briefroman *Julie oder Die neue Heloise* aufgenommen. Der Hofmeister handelt von einem bürgerlichen Theologiestudenten, der sich nach einer folgenschweren Verführung durch seine adlige Schülerin selbst entmannt.

Der Untersuchung des *Menozas* wird eine knappe Zusammenfassung der Geschehnisse vorangestellt. Dies ist erforderlich, weil die Handlung ab und an springt und beinahe fragmentarisch anmutet. So ist es gar nicht erstaunlich, dass Lenz sagt, dass alle seine Stücke große Erzgruben die ausgeschmolzen sind, aber erst in ‚Schauspiele‘ verwandelt werden müssen, damit es ein aneinander hängendes Bild ergibt.

Der *neue Menoza* stellt die sächsische, bürgerliche Familie Biederling in Kontrast zu dem kumbanischen Prinzen Tandi dar. Dieser ist Gast bei den Biederlings. Er war in Europa aufgewachsen, von Jesuiten erzogen und nach Asien als Thronfolger des Landes Kumba gebracht worden. Er ist aus Kumba vor seiner Schwiegermutter, die ihm sexuelle Avancen gemacht hat, nach Europa geflohen.

Prinz: Ich sollt' ihres Gemahls Ehebett beflecken, eines Mannes, der mich mehr liebte als sich selbst, und sein Weib mehr als uns alle beide. Als ich nicht wollte, kam ich auf den Pyramidenturm, auf dem alle langsam sterben, die sich an der Person des Königs oder der Königin vergreifen. [...] Und doch, nachdem ich eine Nacht in diesem abscheulichen Aufenthalte zugebracht, faßt' ich den Entschluß, mich hinabzustürzen – (Lenz, *Menoza*, erster Akt, erste Szene, 3-12).

Seine Flucht nutzt er um „die Sitten der aufgeklärtesten Nation Europas kennen zu lernen“ (Lenz, *Menoza*, erster Akt, siebente Szene, 27-28). Als weitere Charaktere lernt man den Grafen Camäleon, der mit der spanischen Gräfin Donna Diana liiert ist, kennen. Beide befinden sich auf der Flucht, weil Donna Diana ihren Vater vergiftet und den mütterlichen Schmuck entwendet hat. Der Graf ist jedoch auch vor seiner Verlobten

auf der Flucht, da er sich auch Dianas entledigen wollte, jedoch scheiterte dieser Versuch.

Graf: Was gibt's?

Donna: (wirft sich in einen Stuhl). Gustav – verfluchter Graf! was hast du für Bedienstete?

Graf: Gustav – Ihnen nach dem Leben?

Donna: Hätt' ich nicht Gegengift bei mir gehabt, so wär's aus jetzt.

Graf: Wo ist er?

Donna: In der Welt. Mit Kutsch' und Pferden dort. Wir waren zwei Stund' von Dresden, er macht mir Schokolade und als ich nicht geschwind genug sterben wollte, griff er mir an den Hals und –

Graf: Gift. (Lenz, *Menoza*, erster Akt, zweite Szene, 18-29).

Gräfin Donna Diana sinnt derweil auf Rache. Während seines Aufenthaltes in Naumburg verliebt der Graf sich, ebenso wie Prinz Tandi, in Wilhelmine, die Tochter der Biederlings. Diese entscheidet sich gegen den Grafen, und ehelicht Tandi. Nach der bereits vollzogenen Hochzeit jedoch müssen Wilhelmine und Tandi von dem Freund der Familie, Herrn Zopf, erfahren, dass es sich bei dem jungen Tandi um den verloren geglaubten Sohn der Biederlings handelt. Damit wären die beiden Geschwister. Zopf hat durch seine Nachrichten eine überraschende, unbeabsichtigte Wende hervorgerufen.

Herr v. Zopf: [...] Ich bring' Ihnen und Ihren Eltern eine angenehme Nachricht. (Zu Tandi.) Nicht wahr, Sie sind der Prinz Tandi aus Kumba? Man hat mir's wenigstens in Dresden gesagt, daß Sie mit Herr von Biederling die Reise bisher gemacht. Es hätte sich nicht wunderlicher fügen können, freuen Sie sich mit uns allen, Sie sind in Ihres Vaters Hause.

Prinz: Was?

Wilhelmine: Was?

Herr v. Zopf: Umarmen Sie sich. Sie sind Bruder und Schwester. (Lenz, *Me-noza*, dritter Akt, dritte Szene, 15-22).

Auf einem Maskenball kommt es zu dramatischen Ereignissen, wobei sich alle vorherigen Handlungsstränge kreuzen und die Figuren vermischen. Der Graf Camäleon plant Wilhelmine zu betäuben und zu vergewaltigen. An ihrer Stelle ist jedoch Donna Diana zum Ball gegangen. Somit lockt der Graf die vermeintliche Wilhelmine in ein Zimmer, in welchem er von der echten Donna Diana erstochen wird. Die Amme, welche sich auch um Wilhelmine als Kind kümmerte, lüftet später das Geheimnis um die Vertauschung von Wilhelmine und Donna Diana, so dass Tandi und Wilhelmine schließlich doch noch ohne Schande weiterhin verheiratet sein können.

Babet: [...] Ihr Vater ist der spanische Graf Aranda Belas, der zu eben der Zeit am Dresdener Hofe stand, als der Hauptmann in den schlesischen Krieg mußte. Seine Frau folgte ihm und ließ ihr neugeborenes Kind einer Polin [...] und weil Sie ohnehin einen Anfang von der englischen Krankheit zu bekommen schienen, so beredete ich Ihre Eltern selbst mit diesem gottlosen Tausch. Ich habe dafür genug von dieser Donna ausstehen müssen, aber Sie, meine Teure, (kniend) Sie, die Sie Ihr ganzes Unglück mir allein zuzuschreiben haben, Sie haben mich noch nicht dafür gestraft.

Wilhelmine: Mit tausend Küssen will ich dich strafen. Unaussprechlich glücklich machst du mich jetzt. Auf, meine Teure, in den Wagen laß uns gehen und ihn aufsuchen, ihn, der mir alles war, ihn, der mir jetzt wieder alles sein darf,

meinen einzigen ihn. Oh! Oh! Was liegt doch in Worten für Kraft, was für ein Himmel! (Lenz, *Menoza*, vierter Akt, vierte Szene, 3-18).

Lenzens Komödie schließt damit, dass zwei bisher unbekannte, scheinbar unwichtige Charaktere, der Bürgermeister und sein Sohn Zierau, sich über die Abendgestaltung des Vaters unterhalten. Der Bürgermeister geht nämlich, um sich am Abend zu zerstreuen, zur Rekreation, ins Püppelspiel. Sein Sohn Zierau hingegen kann den Vater nicht verstehen, wieso er sich so etwas freiwillig ansieht.

Zierau sitzt und streicht die Geige. Sein Vater, der Bürgermeister, tritt herein im Roquelaure, den Hut auf.

Bürgermeister: Schöne Historien! Schöne Historien! Ich will dich lehren Bälle anstellen — — He! Komm mit mir, es ist so schlecht Wetter, ich brauch' heut abend eine Rekreation.

Zierau: Wo wollen Sie denn hin, Papa? Ich bin schon halb ausgezogen.

Bürgermeister: Die Fiedel weg! Ins Püppelspiel! Ich hab' mich heut lahm und blind geschrieben, ich muß eins wieder lachen.

Zierau: O pfui doch Papa! Abend für Abend! Sie prostituieren sich.

Bürgermeister: Sieh doch, was gibt's da wieder, was hast du wider das Püppelspiel [...]

Zierau: Vergnügen ohne Geschmack ist kein Vergnügen. (Lenz, *Menoza*, fünfter Akt, zweite Szene, 5-21).

Es gibt jedoch noch einen zweiten, alternativen Schluss, welcher die Donna Diana- und Graf Camäleon-Handlung beendet. Der Graf bittet Donna Diana um Verzeihung,



erklärt ihr seine Liebe, aber manipuliert sie in der nächsten Sekunde wieder. Er bittet sie, ihm Wilhelmine zu bringen.

Graf (liegt im Bette mit einem Verband auf seiner Wunde,... ihre Hand zwischen seinen beiden und küßt sie inbrünstig).

Graf: Ach! wenn du wüßtest, meine teuerste, englische Donna, wie es mir ums Herz ist! wie es an meinem Leben frißt, dich, dich beleidigt zu haben, Engel, Heilige, Mutter aller Frauen, Wunder der Großmut! [...]

Donna Diana: Was hast du? du hast etwas auf dem Herzen. Gesteh mir's ab, geschwind! [...]

Graf: Ich bin krank, ich bin verwundet — ich kann nicht gesund werden, oder die Ursache muß aus dem Wege geräumt werden, warum ich krank bin. Ich kann es dir nicht länger leugnen, göttliche Donna — ja ich liebe Wilhelminen, und das ist meine Hölle, das ich sie liebe! — Schaffe mir Linderung, und ich will dich anbeten! [...] Du verstehst mich, Donna! Du bist über die Vorurteile des Pöbels weg. Mein Herz ist dein, immer dein gewesen, wird ewig dein bleiben — aber meine Phantasie ist irre. [...]

Donna Diana: Aber sie ist deine Verwandtin!

Graf: Glaubst du auch an Blutschande? O große erhabene Donna, wodurch sollen wir uns über den Pöbel erheben? (Lenz, *Schriften, Schlusszene des neuen Menoza in zweiter Bearbeitung*, 457, 458)

Vollkommen außer sich über diese Heuchelei, reißt Donna Diana ihm seinen Verband ab und kratzt mit den Nägeln an seiner Wunde, beschimpft ihn und unterdrückt schließlich mit einem Taschentuch seine Schreie. Er stirbt, während der Vorhang fällt.

Donna Diana (die ihn währenddes unruhig und verwildert angesehen): Sind das Anschläge eines Rasenden? Nein mein Freund! zu sehr durchgedacht! zu sehr überlegt! [...] (faßt ihn an die Gurgel) Stirb, verräterischer Hund! (reißt ihm den Verband von der Wunde) Blutschänder! ha! Meine Nägel sind noch lang genug, wenn sie schon zugeheilt sein sollte! (kratzt mit den Nägeln an seiner Wunde.) [...]

Graf: Zu Hilfe! zu Hilf! Mord! — [...]

Donna Diana: Keine Gnade! Stirb! dein Maß ist voll! (Geht ab.)

Graf (röchelt): Weh mir! Wilhelmine! Wilhelmine! (Stirbt.)

Ende des Stücks. (Lenz, *Schriften, Schlusszene des neuen Menoza in zweiter Bearbeitung*, 459, 460)

## **5.1 Der neue Menoza - Tragödie oder Komödie?**

„Das Stück gibt sich abwechselnd als soziale Komödie am Rande der Tragödie, als Märchen, als didaktische Kritik an der westlichen Zivilisation und als Drama der gewaltigen Leidenschaften und feudalen Intrigen und endet in einem Schluß, der nicht mit alledem zu tun hat“ (Schmidt, *Die Unmöglichkeit einer Geschlossenheit* 220).

Lenz selbst sagt über seinen *Menoza*, dass es sich hierbei um eine Komödie handelt. Für ihn waren weder die klassische Tragödie, noch die bisherige Komödie eine adäquate Form des Theaters, in welchen er seine Charaktere als freihandelnd und selbstständig, ebenso wenig die gesellschaftlichen Verhältnisse, noch die soziale Ungleichheit zeigen konnte. Deswegen bedarf es einer neuen Dramenkonzeption, die er auch in seinen *Anmerkungen* und in der *Rezension des neuen Menoza* (1775) ausführt und entwirft.

Für Lenz ist die Komödie, die für ihn passende Form, um sein dramatisches Schaffen wirkungsvoll umzusetzen. „Er weist der Komödie eine Reihe von Charakteristiken und Funktionen zu, die in engem Zusammenhang mit seiner Beurteilung des zeitgenössischen Kultur- bzw. Geisteszustandes stehen“ (Wiesmeyer, *Gesellschaftskritik* 56). Die Tragödie ist die anspruchsvollere Gattung, deswegen sei das Publikum beschränkter und der Anspruch, für alle Stände schreiben zu wollen, unerfüllbar. Relevant für die Lenzsche Komödie ist, dass Angehörige aller Stände innerhalb des Stücks aufgezeigt werden.

Auch in dieser neuen Konzeption stellt er die aristotelische Poetik auf den Kopf, wenn er nicht mehr die Tragödie als Handlungs-drama, sondern die Komödie als jene bestimmt. Ein weiteres Mal unterminiert er bestehende Normen, als er in der Tragödie den Charakter als Motor der Handlung festsetzt.

Ganz anders ist's mit der Komödie. Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie eine Sache, einer Tragödie eine Person. Eine Mißheurat, ein Fündling, irgendeine Grille eines seltsamen Kopfs (die Person darf uns nicht weiter bekannt sein, als insofern ihr Charakter diese Grille, diese Meinung, selbst dieses System veranlaßt haben kann: wir verlangen hier nicht die ganze Person zu kennen“ (Lenz, *Anmerkungen* 79).

Lenz fordert zwei Dinge von der Komödie. Innerhalb der Komödie sollen die gegebenen Verhältnisse thematisiert werden, und zum anderen soll der Mensch als autonomes, moralisch freies Individuum gezeigt werden. Die Tragödie ist damit eine, die nicht mehr tragisch ist. Im Gegensatz zur *Poetik* definiert Lenz die Komödie wie folgt:

Ich nenne durchaus Komödie nicht eine Vorstellung, die bloß Lachen erregt, sondern eine Vorstellung, die für jedermann ist. Tragödie ist nur für den ernsthafteren Teil des Publikums, der Helden der Vorzeit in ihrem Licht anzusehn und ihren Wert auszumessen imstande ist. [...] Die Komödien jener aber waren für das Volk, und der Unterschied von Lachen und Weinen war nur eine Erfindung späterer Kunstrichter, die nicht einsahen, warum der größere Teil des Volks geneigter zum Lachen als zum Weinen sei [...] (Lenz, *Schriften Rezension des Menoza* 333-334).

Die Komödie hat also einen Hauptgedanken, der ausgedrückt werden soll, nicht das Lachen ist die intendierte Wirkung. So dient die Komödie dazu, den Zuschauern ihre eigene Realität, wie durch einen Spiegel vor Augen zu halten. Lenz stellt die Stände, zumindest in der Ansprache, gleich- er will für jedermann schreiben. „Die Komödie ist ein Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden“ (Lenz, *Schriften, Rezension des Menoza* 334).

Anders als bei Aristoteles wird die Wiedergabe von historischen Situationen durch das Zusammenwirken von Bühnenanweisungen und Requisiten geleistet. Das gestische Spiel, beispielweise das in Ohnmacht fallen, soll den Figuren Individualität verleihen.

Die Verwendung von tragischen und komischen Elementen spiegelt die Inkongruenz einiger Verhaltensweisen von Charakteren wieder. Der Graf Camäleon eigentlich dem Stande nach gut erzogen, sittsam und die gesellschaftlichen Regeln beachtend, ist derjenige, der aufgrund seines Charakters zu einem Negativbeispiel seines Standes wird. Dies kann genutzt worden sein, um den die zeitgenössischen Verhältnisse durch

die Augen des Beobachters zum Ausdruck zu bringen. Der Adel ist nur noch qua Geburt höher gestellt, im Verhalten erkennt man die Bildung und Erziehung jedoch nicht. Der Adelsstand ist somit nicht mehr von Nöten, weil er sich nicht mehr durch Individualität auszeichnet. Das Geburtsrecht des Adels wird im Menoza auch dadurch entwertet, als das die eigentliche spanische Gräfin Donna Diana als Tochter der bürgerlichen Familie Biederling erkannt wird.

Lenz hat also Anleihen aus beiden Formen genommen, um das für ihn Passendste zu finden. Eine Durchmischung sieht Lenz als durchaus notwendig. Denn nur so konnte das Theater Zeitgenössisches darstellen. Die „deutschen Komödienschreiber [müssten] komisch und tragisch zugleich schreiben, weil das Volk für das sie schreiben oder doch wenigstens schreiben sollten, ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist“ (Lenz, *Schriften, Rezension des Menoza* 334).

## 5.2 Anti-Aristotelisches im *neuen Menoza*?

**Ohnmöglich können wir ihm hierin recht geben** (Hervorhebung durch den Verf.)- wie bereits bei der Untersuchung der *Anmerkungen übers Theater* herausgestellt, ist für Lenz das Theater der Franzosen, die sich auf Aristoteles stützen, nicht mehr relevant. Im Folgenden soll nun anhand des *neuen Menozas* untersucht werden, ob sich Lenz' Werk wirklich so unterscheidet.

„Der Schauplatz ist hie und da.“ (Lenz, *Menoza*, erster Akt, erste Szene). Indem Lenz dies gleich zu Beginn des *Menzas* anmerkt, stellt er sein Werk in Opposition zu anderen klassizistischen Theaterstücken. Lenz ist sich bewusst, dass er mit dem Abwei-

chen von der Einheit des Ortes innerhalb seines Werkes gegen die französische Denkweise verstößt. Der erste Ort ist Naumburg, der zweite Dresden, dann weilt man wieder in Naumburg, während als vierter Aufenthaltsort der Garten benannt wird. Zwischendurch wird gar nicht auf die lokale Eingrenzung geachtet, wenn in der vierten und fünften Szene kein Handlungsort angegeben wird. Es folgen bereits innerhalb der ersten Akte zahlreiche Ortswechsel, die auch nicht immer direkt lokalisierbar sind, beispielsweise „Nacht und Mondschein im Garten“, oder „des Prinzen Zimmer“, „in Immenhof“ sowie „im Gartenhäuschen“. Die von Aristoteles vorgeschlagene beschränkte Dauer der Handlung, auf eine Sonnumkreisung, wird durch Lenz gänzlich unterminiert.

Wenn er also schon im Großen die Einheit ablehnt, ist es verständlich, dass er auch die anderen Einheiten, von Jean de la Taille im 16. Jahrhundert geschaffen, ablehnt. Die Griechen hatten ein Einheitsdenken. Diese war bei den Griechen natürlich, bei den Franzosen aber unnatürlich, künstlich. Er sieht im Drama die Möglichkeit, Mannigfaltigkeit zu zeigen. Mannigfaltigkeit lässt sich jedoch nicht mit der französischen Vorstellung von Einheit von Handlung, Zeit und Ort vereinen, weil dies normativ und beschränkt ist. Denn durch diese Regeln ist nicht nur das kreative, schöpferische Dichter-wirken eingeschränkt, sondern, wie bereits oben angedeutet, auch das freie Handeln. Aus dieser Ablehnung heraus formuliert Lenz also seine Auffassung von Einheit. Eine Unterordnung eines Charakters unter die Handlung kann er nicht akzeptieren, so könnten sich die Personen nicht frei entwickeln und es würde ein unfreies Menschenbild geformt.

Was heißen die drei Einheiten? hundert Einheiten will ich euch angeben, die alle immer doch die eine bleiben. Einheit der Nation, Einheit der Sprache, Einheit der Religion, Einheit der Sitten- ja was wird's denn nun? Immer das-

selbe, immer und ewig dasselbe. Der Dichter und das Publikum müssen die eine Einheit fühlen aber nicht klassifizieren“ (Lenz, *Anmerkungen* 45).

Lenz ersetzt die Einheiten durch eine fühlbare Einheit, den Gesichtspunkt, womit er die Zuschauer und deren Perspektive mit einbezieht. Und weil er eben selbstständige Menschen fordert, fordert er logischerweise auch Zuschauer, die das Geschehen durchschauen, einen eigenen Standpunkt entwickeln. Dies sollte gelingen, indem das *fatum* vom Charakter abgelöst wird, also das Schicksal durch den Menschen.

Diese Abkehr liegt außerdem in dem Bestreben, eine „Form der künstlerischen Darstellung für eine nicht vorab begrifflich fixierte Wirklichkeit zu finden. Wenn also die Wirklichkeit menschlichen Handelns sich ihm nicht zu einem sinnhaft geschlossenen Ganzen fügt, dann gibt er ihr auch nicht den ästhetischen Schein von Ganzheit und Geschlossenheit“ (Rector, *Die Fremdheit des Eigenen* 132).

Er sondert immer die Handlung von der handelnden Hauptperson ab [...] Bei uns ist's die Reihe von Handlungen, die wie Donnerschläge aufeinanderfolgen, eine die andere stützen und heben, in ein großes Ganzes zusammenfließen müssen, hernach nichts mehr und nichts minder ausmacht, als die Hauptperson, wie sie in der ganzen Gruppe ihrer Mithändler hervorsteht (Lenz, *Anmerkungen* 45, 47).

Jetzt ist der Mensch in sich die neue Einheit, weil sein Handeln aus seinem Charakter entsteht. Das Ganze ersetzt die Einheit, die seit dem Trennungsdanken der Naturwissenschaften nicht mehr aufrecht zu erhalten ist. Am Ende der *Komödie Der neue Menoza* wird dies noch einmal sehr deutlich veranschaulicht. Nicht nur das alternative Ende steht für den Aufbruch der Einheit der Handlung, sondern auch durch die Figur des Bür-

germeisters wird es ausgedrückt. Der Sohn, Zieraus erläutert seinem Vater, dass dieser beim Püppelspiel auf die drei Einheiten und die schöne Nachahmung der Natur Acht geben solle.

Zierau: Was die schöne Natur nicht nachahmt, Papa! Das kann unmöglich gefallen.

Bürgermeister: Aber das Püppelspiel gefällt mir, Kerl! Was geht mich deine schöne Natur an? Ist die's nicht gut genug, wie's da ist? [...]

Zierau: Aber in aller Welt, was für Vergnügen können Sie an einer Vorstellung finden, in der nicht die geringste Illusion ist. [...] dahin gehören vornehmlich die so sehr bestrittenen drei Einheiten, wenn nämlich die ganze Handlung nicht in Zeit von vierundzwanzig Stunden aufs höchste, an einem bestimmten Ort geschieht, so kann ich sie mir nicht wohl denken, und da geht denn das ganze Vergnügen des Stücks verloren.

Bürgermeister: Wart! hm! das will ich doch heut eraminieren. [...] Na gut, gut, so will ich's mir einbilden — willst du nicht mitkommen? Ich will doch das Ding heut einmal untersuchen; und verstehn sie mir ihre Sache nicht, so sollen die Kerls gleich aus der Stadt. (Ab). (Lenz, *Menoza*, fünfter Akt, zweite Szene, 255, 256)

Nach seiner Heimkehr verprügelt der Bürgermeister seinen Sohn, weil dieser sein Vergnügen zerstört hat, indem er ihn zu einem fehlersuchenden Zuschauer gemacht hat.

Lenz provoziert mit seinen Äußerungen die Anhänger des Klassizismus und fordert aufeinander aufbauende Handlungen, die jedoch durch die Personen beeinflusst sind, und nicht um der Handlung willen angefügt werden. Es ist durchaus legitim für



Lenz, wenn das kontinuierliche, klassische Fortschreiten der Szenen nicht mehr gegeben ist, solange die großen, komplexen Handlungsstränge noch erfassbar sind. Er schafft dadurch eine neue Form des Dramas, das offene Drama. Dabei zeichnen sich offene Dramen durch die Offenheit der Handlungsschauplätze und der Räume aus. Die Handlung geschieht an vielen, auch unterschiedlichen Orten, und ist dabei keinesfalls geradlinig. Eine durchgängige Handlungsabfolge ist nicht zwangsläufig während der Handlung erkennbar, sondern es kann auch zu zeitlichen oder lokalen Sprüngen kommen. Ursächliche Ereignisse, die nur geschehen, um die folgenden Geschehnisse vorzubereiten, also die künstliche Aneinanderreihung von Szenen, lehnt er ab.

Lenz überlässt es dem Zuschauer, die für ihn richtige Lösung zu finden. Er schafft Lösungsmöglichkeiten, die nicht dem eigentlichen Konsens seiner Zeit entsprechen und schafft dadurch Anreize zur Auseinandersetzung mit den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse. Es scheint, als ob Lenz durch das Handeln des Einzelnen die gesamte Gesellschaft zu beeinflussen sucht. Das Publikum erhält also den Anstoß, sich über die Notwendigkeit der Veränderungen ihrer eigenen Situation Gedanken zu machen. Man kann also sagen, dass für Lenz der Dichterbegriff im Aristotelischen Sinne, Dichter sollen nicht die Wirklichkeit abbilden, nicht greift. Denn es scheint, dass der Dichter für Lenz mit „Dasein und Realität“ ein neues Darstellungsobjekt gefunden hat, weswegen er die Konsequenz gezogen hat, nur Wirkliches in seine Werke mit einzubeziehen.

Die aristotelische Unterscheidung zwischen Dichter und Historiker ist bei Lenz nicht mehr eindeutig. Er vermischt die Aufgaben des Dichters und des Historikers bewusst, um seinen neuen Anspruch an den Dichter zu untermauern. Der Lenzsche Dichter

ist gleichzeitig auch ein Teil Historiker. Denn sonst hätte er keine wirklichen Begebenheiten darstellen können. So ist hier erwiesen, dass Literatur unter Einbezug von realen Ereignissen auch zu einer Quelle der sozialen Wirklichkeit werden kann. Deswegen wurde Lenz auch erst im 20. Jahrhundert so populär. *Der neue Menoza* ist eine Darstellung mit unmittelbarer Zeitbezogenheit. Lenz vereint in sich den Dichter und den Zeit-Historiker, er ist nicht bloß das eine oder das jeweils andere. Denn er schafft etwas Poetisches, was aber von der Zeit gefärbt ist und die halbe Authentizität des Geschichtsschreibers in sich hat, und auch den Anspruch innehat, in der Realität zu wirken und Einfluss zu üben. Damit zeigt Lenz das Allgemeine und Individuelle in Einem. Aspekte der Wirklichkeit vermischen sich mit dem schöpferisch-gestaltenden Handeln eines Dichters. Die beobachteten Tatsachen gehören heute einer vergangenen Zeit an, wirken aber immer noch bis ins Heute hinein und sind somit in der Gegenwart vorhanden. Friedrich Hölderlin sagte in seinem Gedicht *Andenken* treffend: „Was bleibt aber, stiften die Dichter“ (Hölderlin, *Exzentrische Bahnen, Andenken* 51-52). Damit hat man bei Lenz zweifach etwas Bleibendes einmal als poetisches Wirken und zum Zweiten als historische Aufzeichnung der damaligen Begebenheiten. Die literarische Darstellung beziehungsweise die Darstellung von zeitgenössischen Gegenständen, die heute Geschichte sind, ist im *Menoza* umgesetzt worden.

Damit spricht er sich ausdrücklich gegen die Regelhaftigkeit und Aristoteles' unumstößliche Autorität aus und begründet ein neues Literatur- beziehungsweise Theaterverständnis.

### 5.3 Figuren im *neuen Menoza* - freihandelnde Charaktere?

Für Lenz sind, im Gegensatz zu Aristoteles, die Charaktere von Bedeutung. Um ein möglichst detailliertes Bild der europäischen Gesellschaft und Sitten im 18. Jahrhundert zu zeichnen, präsentiert Lenz dem Leser eine Vielfalt von verschiedenen Motiven: Ehebruch, Geschwisterehe, Elternmord, Intrigen und Kindertausch. Lenz nutzt dies, um der Sache willen. Er will ein wirkliches, ungeschöntes Bild der Gesellschaft zeigen. Die jeweiligen Figuren sind Vertreter und Repräsentanten der Stände, denen sie angehören. Exemplarisch soll anhand der Figuren Tandi, Donna Diana, Graf Camäleon sowie des Vaters Biederling untersucht werden, inwieweit die Figuren freihandelnd sind sich gemäß ihrer Wünsche, von gesellschaftlichen Konventionen unabhängig entwickeln können und ob Lenz seinen theoretischen Überlegungen in seinen Werken folgt.

Die Figurenuntersuchung beginnt, ebenso wie die Handlung der Komödie selbst, mit dem kumbanischen Prinzen Tandi. Tandi, der aus seiner Heimat, einem fiktiven orientalisches-anmutendem Königreich, wegen sexueller Zugriffen vor seiner Schwiegermutter fliehen musste, wird bereits bei seiner Ankunft als Fremdling eingeführt, der nun im sächsischen Naumburg weilt.

Herr v. Biederling: Es ist keiner von den Alltagspassagieren, Frau! es ist ein Prinz aus einer andern Welt, der unsere europäische Welt will kennenlernen und sehen, ob sie des Rühmens auch wohl wert sei. Also müssen wir an unserm Teil unser Bestes tun, ihm eine gute Meinung von uns beizubringen.

Denk einmal, bis in Kumba hinein bekannt zu werden, ein Land, daß nicht einmal auf unserer Landkarte steht (Lenz, *Menoza*, 209).

Bereits in der Eingangsszene wird die kulturelle Differenz der Protagonisten angesprochen und als Kontrast aufgetan. Tandi wird auch im weiteren Verlauf stets hyperbolisch als Fremdling, „indianischer Prinz“, „Prinz aus Arabien“ oder „Kalmucke“ (Lenz *Menoza*, zweiter Akt, siebente Szene, 19) bezeichnet. Wenn man davon ausginge, dass seine Herkunft und die eigentlich damit verbundenen Zuschreibungen ihn determinierten, würde man in Tandi einen ungebildeten und rückschrittlichen Menschen ansehen. Kalmücken sind ein westmongolisches Volk und galten im 18. Jahrhundert als barbarisch. (<http://woerterbuchnetz.de>) Zwar erst vier Jahre später erschienen als der Menoza ist in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* von den Kalmücken als geiles, diebisches, rachgieriges Volk die Rede, welche vor allem Lügner und Schmeichler sind (Lavater, *Physiognomische Fragmente* 312). Auch wenn es nicht zur gleichen Zeit erschienen ist, zeigen die *Fragmente* das Bild, welches von Tandi geherrscht haben muss. So degradiert ihn der Wittenberger Baccalaureus Zieraus und versucht Tandi aus der sächsischen Gesellschaft auszuschließen, obwohl Tandi sich eben nicht wild und ungebührlich, sondern wie der scharmanteste und artigste Mann von der Welt gibt. Er erweist sich als gebildeter Mensch. Lenz widersetzt sich folglich der bloßen Typenbeschreibung, indem er die Erwartungshaltungen an die Figur des Tandi nicht einhält. Die Herkunft macht nicht den gesamten Menschen aus, ebenso wenig kann man von dort aus, auf dessen Charakter schließen.

Tandi hat als Gast der Biederlings die Möglichkeit, die Gesellschaft Sachsens und deren Miteinander kennenzulernen. Gemäß den Lenzschen Figurenforderungen will auch

Tandi sich weiterentwickeln und die Dinge durchblicken. „Land und Leute regieren, und nicht Menschen kennen, dünkt mich, wie ein Rechenmeister, der Pferde bereiten will“ (Lenz, *Menoza* 209). Hier wird erstmals deutlich, dass Tandi seine Umgebung zunächst nur beobachtend wahrnimmt. Er hat die aufklärerischen Prämissen verinnerlicht und handelt auch nach ihnen. Als er sich aber dann in die Tochter der Biederlings, Wilhelmine, verliebt, muss er sich zwangsläufig in diese gesellschaftlichen Verhältnisse einfinden. Allerdings muss Tandi erschüttert feststellen, dass die westliche Gesellschaft keiner Prüfung Stand hält. So kommt er zu einem vernichtenden Urteil:

Prinz: Ich reise, aber nicht vorwärts, zurück! ich habe genug gesehen und gehört, es wird mir zum Ekel.

Herr v. Biederling: Nach Kumba?

Prinz: Nach Kumba, einmal wieder Atem schöpfen. Ich glaubt' in einer Welt zu sein, wo ich edlere Leute anträfe als bei mir, große, vielumfassende, vielfältige — — ich ersticke. — —

Herr v. Biederling: Wollen Sie zur Ader lassen?

Prinz: Spottet ihr?

Herr v. Biederling: Nein, in der Tat. — Sie sind so blutreich; ich glaubte, im hastigen Reden wär' Ihnen was zugestoßen. —

Prinz: In eurem Morast ersticke ich— treib's nicht länger — mein' Seel' nicht! Das der aufgeklärte Weltteil! Allenthalben wo man hinrieht, Lässigkeit, faule ohnmächtige Begier, lallender Tod für Feuer und Leben, Geschwätz für Handlung —Das der berühmte Weltteil! O pfui doch! (Lenz, *Menoza*, zweiter Akt, vierte Szene, 20-33)

Tandis eigene Position entspricht dem Ideal von Lenz: er ist freihandelnd, durchblickt die bestehenden sozialen Konventionen und kritisiert diese auch.

Prinz: Ich wollte sagen, ihr wißt nichts; alles, was ihr zusammenstoppelt, bleibt auf der Oberfläche eures Verstandes, wird zur List, nicht zu Empfindung, ihr kennt das Wort nicht einmal; was ihr Empfindung nennt, ist verschleierte Wollust; was ihr Tugend nennt, ist Schminke, womit ihr Brutalität bestreicht. Ihr seid wunderschöne Masken mit Lastern und Niederträchtigkeiten ausgestopft, wie ein Fuchsbalg mit Heu; Herz und Eingeweide sucht man vergeblich, die sind schon im zwölften Jahre zu allen Teufeln gegangen. (Lenz, *Menoza*, zweiter Akt, vierte Szene, 27-34).

So durchblickt er die falschen, sich gesittet, gebildet und aufgeklärt gebenden Menschen, als Teil einer korrupten, betrügerischen, heuchlerischen Gesellschaft. Tandis durchschaut, nachdem er die Bekanntschaften mit einigen europäischen Bürgern gemacht hat, deren aufgesetzte Maske und Unmoral. Es ist symptomatisch, dass der Fremde von mangelnder Tugend spricht, obwohl den Kumbanern diese Eigenschaft von den Sachsen zugesprochen wird. Tandis kann als Kontrastfigur zu den weiteren Figuren, die sich durch Hinterhältigkeit und ihre fragwürdige Doppelmoral auszeichnen, gesehen werden. Er steht als unbestechlicher, ehrlicher und großmütiger Charakter im Mittelpunkt der Komödie. Hier steht Tandis praktisch stellvertretend für Lenz als Schriftsteller, der seine Mitmenschen und ihr Verhalten beobachtet. Lenz schreibt in seiner eigenen *Rezension über den Menoza*:

Mich wundert der Kaltsinn im geringsten nicht, mit welchem das Publikum meinen Menoza aufgenommen: jedermann sieht leicht ein, daß ich mir nicht

Gelinderes von demselben gewärtigen konnte. Ein Prinz, der ohne den geringsten Anteil, mit dem kalten Auge eines Beobachters, aber eines Beobachters, dem darum zu tun war, Wahrheit, Größe und Güte zu finden, von allen marktschreierischen Nachrichten, die ihm Jesuiten und Missionarien gaben, auf die höchste Erwartung gespannt, quer durch mein Vaterland reist und darinnen nun nicht viel find't, wenigstens das nicht find't, was er suchte, konnt' in demselbigen sein Glück nicht machen“ (Lenz, *Schriften, Rezension des Memoza* 330).

Tandi vertritt seine moralischen Grundsätze und möchte nicht in solch einer Gesellschaft leben. Als durch die Liebe zwischen Tandi und Wilhelmine, und ihrer vermeintlich geschwisterlichen Beziehung das verwickelte Geschehen beginnt, wird besonders deutlich, dass Tandi sich nicht auf das sittenlose Handeln der Naumburger einlassen will. Hatte er in Kumba noch den Versuchungen zum Ehebruch widerstanden, ist er hier erneut einer solch misslichen Lage ausgesetzt. Allerdings entsagt er Wilhelmine, weil sein moralisches Bewusstsein und die Sitten ihm das inzestuöse Verhältnis mit seiner Schwester verbieten. In den Grundzügen ist Tandi also freihandelnd, vor allem verfügt er über moralische Integrität und Standhaftigkeit.

Beza: Wenn ich Ihnen nun aber begreiflich mache, daß all Ihre Bedenklichkeiten nichts sind, daß Gott die nahen Heiraten nicht verboten hat —

Prinz: Nicht verboten?

Beza: Daß das in der besonderen Staatsverfassung der Juden seinen Grund gehabt, in den Sitten, in den Gebräuchen, daß weil sie ihre nächsten Anverwandten ohne Schleier sehen durften, um der frühzeitigen Hurerei vorzubeugen. —

Prinz: Wer erzählt Euch das? [...] Versteht Ihr das nicht? Weh Euch, daß Ihr's nicht versteht. Auf Eurem Antlitz danken solltet Ihr, daß der Gesetzgeber anders sah als durch Eure Brille. Er hat die ewigen Verhältnisse geordnet, die Euch allein Freud' und Glückseligkeit im Leben geben können, und Ihr wollt sie zerstören? Oh ihr Giganten, hütet Euch, daß nicht der Berg über euch kommt, wenn ihr gegen den Donnerer stürmen wollt. [...]

Beza: Das ist betrübt. Sie sind hartnäckig darauf, Ihr Gewissen unnötigerweise zu beschweren, sich und Ihre Schwester unglücklich zu machen — (Lenz, *Menoza*, dritter Akt, elfte Szene, 13- 13)

Dass Beza, als Mann Gottes, ihn versucht zu überzeugen, Blutschande zu begehen, ist für Tandi der letzte Beweis für die Immoralität der Gesellschaft. Mit Tandi und der Kontrastfigur Beza wird deutlich, dass Lenz beabsichtigte, dass Sittenverderbnis der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts aufzudecken. Obwohl in der Figur von Tandi das Stück am stärksten kritisiert, bleibt er unbestimmt. Lenz hätte Tandi als Sprachrohr nutzend, eine deutliche Verurteilung ausüben können. Stattdessen reiht sich Tandi dann auch in die bürgerliche Gesellschaft, als Schwiegersohn Biederlings, ein. Hier wird wieder deutlich, dass Lenz seiner Zeit voraus war: seine Figuren und ihre, in Zügen angedeutete Selbstständigkeit stehen den, sie umgebenden gesellschaftlichen Zuständen, gegenüber.

Durch ihren spanischen, temperamentvollen Charakter ist Donna Diana der Gegenentwurf zur braven Wilhelmine Biederling, der vermeintlichen Tochter. Die jeweilige Aufdeckung der Vertauschung, beziehungsweise die Klärung der wahren Familienverhältnisse nimmt sowohl Donna Diana als auch Tandi zumindest stückweit ihre



Fremdheit und relativiert diese. Die beiden Fremden sind die eigentlich in die sächsische Gesellschaft Gehörenden.

Lenz zeichnet eine Frauenfigur, die sich nicht um das bestehende, gesellschaftliche Bild oder Schranken kümmert. Donna Diana stellt sich als einzige, wenn auch nicht durchgängig, so am Ende doch konsequent gegen die Konventionen. Mit ihr kann Lenz innerhalb seiner Werke die Utopie, eines freihandelnden Menschen, weiter bestehen lassen. Er sagt sich nicht gänzlich von seinen utopischen Realitätswünschen los.

Im *neuen Menoza* begegnet dem Leser das Unvorhergesehene nicht bloß aufgrund von unerwarteten Ereignissen, sondern es entsteht durch die Handlungen beziehungsweise die jeweiligen Reaktionen der Menschen. Bei Lenz ist der Mensch der größte Unsicherheitsfaktor, denn er kann selbstständig handeln und daher werden seine Taten auch nicht planbar. Die soziale Ordnung und auch das Miteinander der Figuren bekommt dadurch eine Eigendynamik. Exemplarisch soll hier das Beispiel von Donna Diana dienen.

Donna Diana ist eine spanische Gräfin, die Lenz zunächst als Dame zeigt, die für ihren Verlobten sogar ihren Vater vergiftet und die Mutter bestiehlt. Sie stellt damit ihr (vermeintliches), eigenes Glück vor die Bedürfnisse der Familie. Im Vergleich zu den anderen Frauengestalten im *Menoza* wird Donna Diana dem Leser noch als fremde, spanische, geradezu verrohte Frau gezeigt. Denn als sie später erfahren muss, dass der Graf sich ihrer entledigen wollte, wendet Donna Diana sich gegen ihren ehemaligen Verlobten, um erneut zu ihrem Vorteil zu handeln. Es ist nicht eindeutig, ob wirklich ein Mord von Anfang an geplant war, allerdings ist ersichtlich, dass Donna Diana zumindest Ra-

che nehmen will. Beide Male setzt sie sich damit über gesellschaftliche Konventionen hinweg. Damit vollzieht Donna Diana zwar keinen großen Charakterwandel — das eigennützige Handeln scheint von Beginn an in ihrer Charakterzuschreibung zu liegen — aber sie reagiert auf die wechselnden Verhältnisse. Und das Besondere an der Figur der Donna Diana besteht darin, dass sie sich von den gesellschaftlichen Zwängen und vor allem von den Männern, von denen sie eigentlich — gemäß ihrer gesellschaftlichen Rollenzuschreibung — abhängig ist, frei macht.

Donna: Was ist's mehr, wenn ein solcher Balg umkommt? Ob ein Blasebalg mehr oder weniger in der Welt — was sind wir denn anders, Amme? ich halt' mich nichts besser als meinen Hund, solange' ich ein Weib bin. Laß uns Hosen anziehen, und die Männer bei ihren Haaren in die Blute herumschleppen.

Babet: Oh Gott! Was macht Ihre Lebensgeister so scharf? Ich hab' Sie doch auch sanftmütiger gesehen.

Donna: Wir wollen's den Männern überlassen, den Hunden, die uns die Hände lecken und im Schlaf an der Gurgel packen. Ein Weib muß nicht sanftmütig sein, oder sie ist eine Hure, die über die Trommel gespannt werden mag.  
(Lenz, *Menoza*, zweiter Akt, dritte Szene, 13-23).

Sie erkennt die Position, in der sich die Frauen im 18. Jahrhundert befinden. Für Frauen besteht der Lebensinhalt darin, die Erwartungen der männlich geprägten Gesellschaft zu erfüllen: Gattin, Hausfrau, Mutter. Frei zu entscheiden, zu arbeiten oder die Schule zu besuchen, war für Frauen nicht oder selten möglich. Lenz stellt mit Donna Diana also eine Frau dar, welche die Konventionen zu sprengen versucht und ihr Leben selbstständig in die Hand nehmen möchte. Sie zeigt auf: Wenn Frau eigenmächtig han-

delt, wird ihr sofort eine erneute Rolle innerhalb der Gesellschaft zugeschrieben, dann ist sie gleich eine Hure. Ihr Handeln liegt daher außerhalb der Rollenerwartungen der damaligen Zeit.

Babet: Die Welt in Brand zu stecken. Aber werden Sie den Grafen zurückbringen?

Donna: Den Grafen? Elende! O pfui doch! Zurückwinken will ich ihn, den Schmetterling, und will er nicht, so hasch ich, und zerdrück' ihn in meiner Hand. Seine Güter sind doch mein, er ist mir rechtmäßig angetraut, ich kann Kontrakt und Siegel aufweisen. (Lenz, *Menoza*, dritter Akt, vierte Szene, 5-10)

Die Figur der Donna Diana handelt also für die damalige Gesellschaft unabhängig. Ihr Freiheitsanspruch wird verdeutlicht, wenn sie sich selbst fast göttliches Handeln zuschreibt.

Donna: Was? Wenn der Graf — red aus, wenn der Graf — wenn er sie liebt, wenn er sie heiratet — ich will ihn verwirren, verzweifeln, zerscheitern durch meine Gegenwart. Wie ein Gott will ich erscheinen, meine Blicke sollen Blitz sein, mein Odem Donner — laß uns unterwegs davon reden, es ist mir Wonne, wenn ich davon reden kann. Er soll in seinem Leben vor keinem Menschen, vor Gott dem Allmächtigen nicht so gezittert haben — die verächtliche Bestie! (Lenz, *Menoza*, dritter Akt, vierte Szene, 16-22).

Indem Donna Diana ihre sozial gesteckten Grenzen überschreitet, verlässt sie auch ihre Rolle als Frau beziehungsweise Ehefrau — und genau darin zeigt sie sich freihandelnd und eigenständig. Ein ausschließliches Erfüllen der Rollenerwartung wäre

im Lenzschen Sinne nämlich kein eigenständiges Handeln, sondern bloßer Ausdruck von unreflektiertem Verhalten.

Es wird eine gewisse Risikobereitschaft erkannt, aber Donna Diana scheint ihr Handeln durchdacht zu haben, mögliche Folgen werden in Kauf genommen. Aber weil sie selbstandelnd ist, wird erwartet, dass sie sich auch aus einer möglichen, späteren Misere befreien könne. Als der Graf die vermeintliche Marie vergewaltigen will, ersticht Donna Diana den Grafen. Indem sie jedoch den Grafen öffentlich als Täter bezichtigt, gegen den sie sich wehren musste, spricht sie sich selbst frei und weist dem Grafen die Schuld zu. Nach dem Ball wird nicht mehr auf den Mord eingegangen.

Donna (schreit hinter der Szene): Zu Hilfe! Er erwürgt mich.

Eine Dame: Man muß den Schösser kommen lassen.

Der dicke Mann rennt die Tür ein. Ein stockdunkles Zimmer erscheint. Licht her! Licht her! Sie liegen beide auf der Erde.

Es werden Lichter gebracht. Donna Diana rafft sich auf.

Graf (zieht sich ein Messer aus der Wunde). Ich bin ermordet. (Man verbindet ihn.)

Donna (mit zerstreutem Haar, das sie in Ordnung zu bringen sucht). Der Hund hat mich erwürgen wollen. — Was seht ihr? was gafft ihr, was seid ihr erstaunt? Daß ich einen Hund übern Haufen steche, der mich an der Gurgel packt, und deshalb, weil er mich notzüchtigen will und merkt, das ich nicht die rechte bin.

Zierau: Um Himmels willen.

Graf: Sie hat mir ins Herz gestoßen — Helft mir zu Bette (wendet den Kopf voll Schmerz zur Seite) Oh! — (starrt) ihr Götter, was ich seh'! Löscht die Lichter aus! Der Anblick ist zu schrecklich. (Einer aus der Gesellschaft hebt das Licht empor.) (Lenz *Menoza*, vierter Akt, sechste Szene, 1-29).

Die Handlung der Donna Diana steht am Ende eines Aktes, der folgende Akt nimmt keinen Bezug auf die vorherigen Geschehnisse. Die Szenengestaltung bei Lenz ist also selbst im Moment eines Mordes zerklüftet. Die Einheit der Handlung der unterschiedlichen Stränge wird durch die Orts- und Figurenwechsel aufgelöst. Der theoretische Anspruch von Lenz, die Figuren handelnd und unabhängig darzustellen, wird damit erfüllt. Er schafft mit Donna Diana auch gleichzeitig eine Figur, die es möglich macht, über die gesellschaftliche Rolle der Frau zu reflektieren. Sie ist keine der Realität entthobene Figur, sondern ist ganz klar ein Beispiel für das historische, poetische Wirken von Lenz innerhalb des *Menzas*. Eigentlich würde Donna Dianas Handeln Konsequenzen mit sich bringen. Aber bei Lenz geschieht dies eben nicht. Bei Aristoteles, wäre eine Figur wie Donna Diana nicht ihrem vorbestimmten Schicksal entkommen. In der Figur der Donna zeigt sich das Wirken von Lenz sowohl als Historiker, als auch als Dichter. Ein individuelles Schicksal wird genutzt, um die Gesamtproblematik, die nachrangige Stellung der Frauen, darzustellen.

Herr von Biederling, der Vater von Wilhelmine repräsentiert, sein Name ist ein Sprechender, das biedere Spießbürgertum. Er ist der Prototyp eines Kleinbürgers. Die Biederlings sind stets darauf bedacht, die Regeln der Gesellschaft einzuhalten, den Schein zu wahren. Daher sind sie auf der einen Seite rechtschaffend, aber gleichzeitig versuchen sie, auch ihrem eigenen Vorteil zuzuarbeiten. Das Sozialprestige soll unbe-

dingt vergrößert werden, man möchte eine Stufe höher klettern. Sein gesellschaftlicher Ehrgeiz steht für Biederling an erster Stelle. Dabei ist nicht das persönliche Glück seiner Tochter relevant, sondern die Begünstigungen, welche er durch einen Aufstieg erhalten würde.

Prinz: Ich werd' jetzt bei Ihnen um Ihr Kind. - - Hernach muß Wilhelmines Herz alleine sprechen, frei, unabhängig, wie die Gottheit, die Leben oder Tod austeilte. Kein Zureden, keine väterliche Autorität, kein Rat, oder ich springe auf der Stelle in den Wagen fort (Lenz, *Menoza*, zweiter Akt, siebente Szene, 35- 38).

Hier wird die Abhängigkeit von Wilhelmine gegenüber ihrem Vater deutlich. Wilhelmine hat eigentlich keinerlei Möglichkeiten, ihr Leben selbst zu bestimmen. Einzig in der Wahl ihres Mannes, dem sie dann in der Ehe auch unterstellt ist, hat sie freie Hand. Denn sie ist als Tochter dem Vater unterstellt. Tandi fordert die Zurückhaltung des Vaters ein, und möchte sie frei von väterlicher Autorität wissen, aber der Vater versteht es nicht, sich in diesem Moment mit Ratschlägen zurückzuhalten. Er beteuert, dass Wilhelmine selbst entscheiden solle, ohne sich von ihm beeinflussen zu lassen. Er sagt ihr zwar wirklich nicht, wen sie ehelichen soll, aber seine Meinung tut er dennoch mehr als kund.

Herr v. Biederling: Antworte! Was sagt dein Herz?

Frau v. Biederling: Wir haben dem Prinzen unser Wort gegeben, dir weder zureden noch abzuraten.: daß mußst du aber doch vorher wissen, daß der Herr Graf hier förmlich um dich angehalten hat, und dich zur Erbin aller seiner Güter machen will.

Herr v. Biederling: Und daß sollst du auch vorher wissen, daß der Prinz dir ein ganzes Königreich anbietet, und mir zu Gefallen noch sieben Jahre mit dir bei uns im Lande bleiben will.

Wilhelmine: Befehlen Sie über mich.

Herr v. Biederling: Na, daß ist hier der Fall nicht, mein Kind! Still doch, Frau! hast du was gesagt? Ich sage, hier, meine Tochter! Schlagen wir dich los von allem Gehorsam gegen uns, hier bist du selbst Vater und Mutter: was sagt dein Herz? Das ist die Frage. Beide Herren sind reich, beide haben sich generös gegen mich aufgeführt, beide können dein Glück machen, es kommt hier einzig auf dich an (Lenz, *Menoza*, zweiter Akt, siebente Szene, 18- 31).

Solange Graf Camäleon als potentieller Heiratskandidat zur Debatte stand, war Biederling freundlich und zuvorkommend zu ihm. Nachdem Wilhelmine sich aber für Tandi entschieden hat, möchte er ihn aus seinem Haus werfen.

Herr v. Biederling: (springt auf) [...] Sei nun auch hübsch lustig, mein Frauenchen (ihr unters Kinn greifend) und schlag dir deinen Grafen aus dem Sinne; ich will ihn schon aus dem Hause schaffen, laß mich nur machen, ich hab' ihn mit alldem doch nie recht leiden können (Lenz, *Menoza*, zweiter Akt, siebente Szene, 35-38).

Er biedert sich an, macht sich von Anderen abhängig und legt mehr Wert auf das gesellschaftliche Ansehen, als auf privates Glück. Biederling ist eine realistische Personendarstellung, wenn auch mit pointierten, kleinen Überzeichnungen. Dies unterstreicht, auch wenn Biederling einen Stand vertritt, seine individuellen Züge. Verzerrung und

Übertreibung ist ein Mittel um die Figuren in ihrer historischen Besonderheit und Individualität auf der Bühne zu präsentieren.

Die Biederlings sind gutmütig, aber auch beschränkt. Sie benehmen sich klein adlig, wohlständig und stehen damit in ihrem Verhalten dem des eigentlichen adligen, amoralischen Grafen Camäleons gegenüber.

Der Graf repräsentiert die adlige Welt. Camäleon wird zu Beginn als Mörder und Schwindler gezeigt. Er schmeichelt sich bei Allen ein, aufgrund seiner falschen Eleganz und seinem Charme stehen ihm besonders bei den weiblichen Figuren die Türen offen. Auch seinem Namen entsprechend, wechselt er je nach Situation und immer auf seinen eigenen Vorteil bedacht, seine Farbe beziehungsweise sein Gesicht. Obwohl er oberflächlich die höfischen Gepflogenheiten souverän beherrscht, agiert er rücksichtslos. Jedes Mittel ist ihm recht, seine sexuellen Bedürfnisse auszuleben. Ein adliger Vertreter der abendländischen Zivilisation erhält hier alle stereotypen Zuschreibungen, die Tandihaltlos als Wildem zugeordnet worden sind.

Gemäß seiner Forderung nach Mannigfaltigkeit, die nicht nur auf die Charaktere bezogen ist, lässt Lenz die Figuren in ihren Gesprächen bedarfsweise nur einen Satz vorbringen oder lässt lange, gar philosophische Diskussionen zu. Neben diesen vier Charakteren werden noch andere Figuren eingebunden, die der Anschauung der damaligen europäischen Geistesströmung dienen sollten. Beispielsweise seien da der Magister Beza, der als Vertreter der Kirche auftritt. Er predigt streng, heißt aber letztlich die Geschwistergute gut. Eine weitere Figur, die am Ende der Komödie erst auftritt, ist der gutmütige Bürgermeister, der sich zur Entspannung abends ein Puppenspiel ansieht. Er ist eine der



wenigen unverdorbenen Charaktere innerhalb der Komödie und durchschaut die Gesellschaft.

Doch in seinem *Menoza* scheinen die einzelnen Figuren eher als Vertreter eines Standes oder einer Ansicht, zu fungieren. Dabei sind die Figuren keineswegs leere Charakterhüllen, sie sind aber in ihrem Handeln noch nicht alle komplett von der sozialen Ordnung losgelöst. Nach der Analyse der Komödie *Der neue Menoza* lässt sich damit zusammenfassen, dass Lenz zumindest versucht, seine Figuren so zu charakterisieren, wie es seinen theoretischen Ausführungen entspricht. Gelingen ist es ihm nicht immer. In Tandi und Donna Diana, den beiden fremderen Figuren, sind die Züge von selbstständigen Charakteren zu erkennen. Möglicherweise sollen sie karikaturistisch die Europäer par excellence darstellen, die aufgrund ihrer eigentlichen Außenposition, das Durchschauen am ehesten haben verwirklichen können, und daraus schließend ihr eigenes Verhalten reflektieren und nach neuen Möglichkeiten für ihr weiteres Handeln suchen. Denn Lenzens Werke sind gleichwohl eine Kritik an der Gesellschaft, die es nicht zulässt, dass sich ein Mensch frei und selbstständig entwickeln kann. Die Freiheit des Menschen ist beschränkt, er kann sich nicht seinen Wünschen gemäß frei verwirklichen. Aber es ist noch vielmehr ein Aufzeigen der tatsächlichen Begebenheiten. Entsprechend seiner literaturtheoretischen Forderungen sollte er nämlich genau dies einhalten und seine Wirklichkeitserfahrungen verarbeiten. Gemäß seiner eigenen theoretischen *Anmerkungen* ist das Individuum wichtig, deswegen abstrahiert er, dass wenn sich der Einzelne bessern kann, sich auch die gesamte Gesellschaft verbessern kann. Die Veredlung der gesellschaftlichen Zustände soll der Verantwortung aller unterliegen, die Menschen sind „[aufgerufen] für die Verwirklichung sozialer Verhältnisse, die eine freie Selbstentfal-

tung ermöglichen, aktiv mitbeizutragen“ (Werner, *Soziale Unfreiheit* 264). Theater kann nämlich, so ist Lenz überzeugt, Einfluss auf die Nationen haben. Und Verhaltensänderungen im Kleinen bewirken die Veränderung im Großen, die allgemeine soziale Ungleichheit soll durch moralisches, individuelles Handeln beseitigt werden - jedenfalls ist das jene Lösung, die indirekt von Lenz vorgeschlagen wird. Dabei wird deutlich, dass zwischen den Ansprüchen von Lenz und der Geltungswirklichkeit eine weite Kluft herrscht (Werner, *Soziale Unfreiheit* 269).

## CHAPTER 6 SCHLUSSFOLGERUNG

Diese Arbeit versteht sich als Versuch, die Wichtigkeit der dramentheoretischen Äußerungen von J.M.R. Lenz, und seine Gegenposition zu der Theorie von Aristoteles, bis in die Gegenwart hinein, hervorzuheben.

Das Leben ist, ebenso wie Geschichte, die Aneinanderreihung von Ereignissen-ungelenkt und manchmal geplant, aber trotzdem sind das Leben und daher auch die Geschichte nie gänzlich planbar, geschweige denn vorhersehbar. Der Historiker hilft den Menschen dabei, die Vergangenheit zu verstehen und ihnen in ihrem Orientierungsbedürfnis Antworten zu liefern. Denn sie wollen die Weltereignisse verstehen, und Erkenntnisse aus der Vergangenheit ziehen. Heute hat also der Geschichtsschreiber dadurch einen respektablen Mehrwert für die Gesellschaft. Er kann die kritische, rationale Beleuchtung von Geschehnissen anbieten. Zu Aristoteles' Zeiten war das nicht notwendig und auch gar nicht vorgesehen, weil sich die Menschen an ihr göttergegebenes Schicksal gehalten haben. Ein Versuch, aus diesem auszubrechen wurde gar nicht erst angestrebt, dem Schicksal hätte man sowieso nicht entfliehen können. Der Dichter arbeitet gemäß der Wahrscheinlichkeit, an der Darstellung der Wirklichkeit ist er nicht interessiert. Zusätzlich unterliegt er dem Mythos, was wiederum verbietet, dass innerhalb der Dichtung etwas Individuelles gezeigt wird.

Bei Lenz jedoch fand ein Wandel statt, weil er die Wirklichkeit als Quelle der Poesie benennt, kann er sich auch als Dichter mit dem tatsächlichen Leben, mit dem real Geschehenen und der Wirklichkeit beschäftigen. Durch das Verständlich machen von Zusammenhängen kann der Historiker und nun auch der Dichter verdeutlichen, dass

Handlungsmöglichkeiten bestehen, und dass das Leben nicht schicksalsbestimmt ist. Weiterhin kann er eine Grundlage für die Stiftung von Identität schaffen. Durch das Zurückgreifen auf die beobachtete Wirklichkeit erhält der Lenzsche Dichter ein freiheitliches Moment. Er kann die zeitgenössischen Ereignisse in fiktionales Geschehen verpacken, damit kann er anders als der Aristotelische Dichter gesellschaftliche Verhältnisse zersetzen. Er kann Utopien bauen, und dennoch den Bezug zur Wirklichkeit nicht verlieren, weil er sie narrativ darstellt. Die Grenzziehung von Historiographie und Poesie ist bei Lenz keine starre Abgrenzung mehr, wie es noch bei Aristoteles der Fall war. Im *neuen Menoza* vermischen sich zeitgenössische Elemente mit Literatur es findet ein Erzählen statt, welches auch sozialer Ereignisse aufdeckt. Durch das Aufgreifen sozialer Tatsachen hat Lenz ein Werk geschaffen, welches als Einblick, gar Querschnitt der deutschen Stände-Gesellschaft im 18. Jahrhundert betrachtet werden kann. Dichtung soll nicht nur andeuten. Indem Lenz den Boden der Geschichtsschreibung betritt und Anleihen aus der zeitgenössischen Gesellschaft nimmt, um ein literarisches Werk zu schaffen, zeigt Lenz offen die Zustände im 18. Jahrhundert. Das ist möglich, weil der Verdienst eines Dichters, so sagt Lenz, darin liegt, dass er den Menschen „mit Leidenschaften und Empfindungen bekannt macht, die jeder in sich dunkel fühlt, die er aber nicht mit Namen zu nennen weiß“ (Lenz, *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers* 682). Lenz hat in seinem *Der neue Menoza* bedeutende und einschneidende Themen seiner Zeit verarbeitet, welche er in ein literarisches Werk einbettet. Denn er sieht in einer Komödie, ein Gemälde der menschlichen Gesellschaft. Er hat sich bewusst auf die Darstellung und Konstellation der unterschiedlichen Stände bezogen. Damit ist er sowohl den Ansprüchen eines Historikers als auch Dichters gerecht geworden.

Es ist ein Lenzsches Spezifikum, dass er verschiedene Menschen einander gegenüberstellt. Im *Menoza* hat er sich hauptsächlich auf das gehobene Bürgertum konzentriert, stellt diesem aber Tandi, einen kumbanischen Prinzen, und auch Donna Diana, eine spanische Gräfin, gegenüber. Die Konturen des bürgerlichen Standes werden dadurch geschärft- und somit kann dann auch eine implizite aber dennoch deutliche Kritik ausgesprochen werden.

Lenz konfrontiert seine Zuschauer mit der eigenen Realität, und überlässt es ihnen, daraus Vergleiche zu ziehen. Es ist in erster Linie kein moralisierendes Stück, es verfügt zwar über moralisierende Elemente, aber weil die Figuren nicht untergehen oder scheitern, selbst wenn sie etwas Verwerfliches getan haben, ist *Der neue Menoza* kein reines Programmstück für soziale Probleme. Stattdessen zeigt Lenz darin die sozialen Unzulänglichkeiten auf (Stephan, *Die Wunde Lenz* 152).

Durch die Kombination von der Darstellung der Wirklichkeit, aber auch der Möglichkeit, Fiktives einzubauen, wird auch die Wichtigkeit des Dichters gesteigert. Um dies herauszuarbeiten, war es notwendig die Unterscheidung zwischen Historiker und Dichter vorzunehmen und die Problematik bei Aristoteles und Lenz gegenüberzustellen.

Eine weitere wichtige Neuerung, die auch mit der Abgrenzung von der aristotelischen Dramentheorie zusammenhängt, ist das Entdecken des freihandelnden Menschen. Weil eben nicht mehr nur bereits vorhandene dramatische Werke nachgeahmt werden sollten, also eine Abkehr vom französischen Theater stattfand, wurde der Anstoß zur Eigenständigkeit im Bereich des Theaters gegeben. Weil bei Lenz eine Fokussierung auf die Wirklichkeit auszumachen ist, ist es nur eine logische Folge, dass auch in der Realität

die Menschen nicht mehr nachahmen, sondern selbstständig handeln sollten. Man ist geneigt zu sagen, dass Lenz den Gedanken, *jeder ist seines Glückes Schmied*, verfolgte.

## WORKS CITED

### *Primärliteratur*

Aristoteles. *Poetik*. (Griechisch / Deutsch). Hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam, 1982.

Benjamin, Walter und Honold, Alexander. *Erzählen*. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1. Aufl., 2007.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm. Deutsches Wörterbuch. *Kalmuck*. Leipzig, 1845-1961. Online verfügbar unter <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&lemid=GK00717&hitlist=&patternlist=&mode=Gliederung>, zuletzt geprüft am 22.08.2014.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“. 10 (1). Hrsg. von Eva Moldenhauer; Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

Hölderlin, Friedrich. „Andenken“. Exzentrische Bahnen. Ein Hölderlin-Brevier. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. München: Dt. Taschenbuch-Verlag, 1993, 51–52.

Lavater, Johann Caspar. *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. 4 (4). Zürich: Fuessli, 1969.

Lenz, Jakob Michael Reinhold. „Schlusszene des neuen Menoza in zweiter Bearbeitung“. Gesammelte Schriften von J.M.R. Lenz. 2 (2). Berlin: Reimer, 1828, 457.

Lenz, Jakob Michael Reinhold: „Selbstrezensionen des neuen Menoza“. Gesammelte Schriften von J.M.R. Lenz. 2 (2). Berlin: Reimer, 1828, 331–333.

Lenz, Jakob Michael Reinhold. „Der neue Menoza“. Deutsche Literatur. Irrationalismus. Kampf um das soziale Ordnungsgefüge. Erster Teil. 20 (8). Hrsg. von Heinz Kindermann. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1939, 208–266.

Lenz, Jakob Michael Reinhold. „Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers“. Hrsg. von Sigrid Damm. Werke und Briefe. 3 (2). Leipzig: Insel-Verlag, 1987, 673–690.

Lenz, Jakob Michael Reinhold. „Meinungen eines Laien den Geistlichen zugeeignet. Stimmen des Laien auf dem letzten theologischen Reichstage im Jahr 1773“. Hrsg. von Sigrid Damm. Werke und Briefe. 3 (2). Leipzig: Insel-Verlag, 1987, 522–619.

Lenz, Jakob Michael Reinhold. „Supplement zur Abhandlung vom Baum des Erkenntnisses Gutes und Bösen“. Hrsg. von Sigrid Damm. Werke und Briefe. 3 (2). Leipzig: Insel-Verlag, 1987, 514–522.

Lenz, Jakob Michael Reinhold. „Über die Natur des Geistes“. Hrsg. von Sigrid Damm. Werke und Briefe. 3 (2). Leipzig: Insel-Verlag, 1987, 619–624.

Lenz, Jakob Michael Reinhold: „Über Götz von Berlichingen“. Hrsg. von Sigrid Damm. Werke und Briefe. 3 (2). Leipzig: Insel-Verlag, 1987, 637–641.

Lenz, Jakob Michael Reinhold. „Verteidigung des Herrn W. gegen die Wolken von dem Verfasser der Wolken“. Hrsg. von Sigrid Damm. Werke und Briefe. 3 (2). Leipzig: Insel-Verlag, 1987, 713–736.



Lenz, Jakob Michael Reinhold. „Brief an Sophie La Roche“. Hrsg. von Sigrid Damm. Werke und Briefe. 3 (3). Leipzig: Insel-Verlag, 1992, 325.

Lenz, Jakob Michael Reinhold. *Anmerkungen übers Theater*. Remarks Concerning The Theatre. Hrsg. von Schwarz, Hans-Günther und Diffey, Norman R. München: Iudicium, 2012.

### *Sekundärliteratur*

Bibliographisches Institut GmbH. *Geschichte*, 2013. Online verfügbar unter <<http://www.duden.de/rechtschreibung/Geschichte#Bedeutung1a>>, zuletzt geprüft am 22.08.2014.

Diffey, Norman R.. *Introduction*. J.M.R. Lenz. *Anmerkungen übers Theater*. Remarks Concerning The Theatre. Hrsg. von Hans-Günther Schwarz; Norman R. Diffey. München: Iudicium, 2012, 8–12.

Fuhrmann, Manfred. *Nachwort*. Aristoteles. *Poetik* (Griechisch / Deutsch). Hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam, 1982, 144–178.

Kyrkos, Basileios A.. *Die Dichtung als Wissensproblem bei Aristoteles*. Athen: Gesellschaft für Thessalische Forschungen, 1972.

Martini, Fritz. „Die Einheit der Konzeption in J.M.R. Lenz‘ Anmerkungen übers Theater“. Jakob Michael Reinhold Lenz im Spiegel der Forschung. Hrsg. von Matthias Luserke. Hildesheim: Olms, 1995, 233–256.

Ottomar, Rudolf. *Jakob Michael Reinhold Lenz*. Moralist und Aufklärer. Bad Homburg: Gehlen, 1970.

Rector, Martin. „Die Fremdheit des Eigenen“. Wahrnehmungsperspektive und dramatische Form in J.M.R. Lenz' Komödie *Der neue Menoza*. Hrsg. von Jan Papiór. Untersuchungen zur polnisch-deutschen Kulturkontrastivik. Poznań: Uniw. im. Adama Mickiewicza, 1992, 105–135.

Rehfus, Wulff D.. *Geschichte*. Online verfügbar unter <[http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx\\_gbwphilosophie\\_main\[entry\]=367&tx\\_gbwphilosophie\\_main\[action\]=show&tx\\_gbwphilosophie\\_main\[controller\]=Lexicon&cHash=22881b9b4bb04794a3c2e54949e1abfd](http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwphilosophie_main[entry]=367&tx_gbwphilosophie_main[action]=show&tx_gbwphilosophie_main[controller]=Lexicon&cHash=22881b9b4bb04794a3c2e54949e1abfd)>, zuletzt geprüft am 22.08.2014.

Schmidt, Henry. „J.M.R. Lenz' ‚Der neue Menoza‘ Die Unmöglichkeit einer Geschlossenheit“. Hrsg. von Karin A. Wurst. J. R. M. Lenz als Alternative? Positionsanalysen zum 200. Todestag. Köln: Böhlau, 1992, 220–228.

Schwarz, Hans-Günther. *Afterwork*. Hrsg. von Hans-Günther Schwarz und Norman R. Diffey. *Anmerkungen übers Theater*. Remarks Concerning The Theatre. München: Iudicium, 2012, 87–93.

Söder, Thomas. „Jakob Michael Reinhold Lenz: *„Anmerkungen übers Theater“*“. *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 42. 2 (2012): 9–26. Online verfügbar unter <[http://www.unibuc.ro/n/resurse/zgr/docs/2013/mar/20\\_10\\_20\\_30ZGR\\_2-42\\_2012.pdf](http://www.unibuc.ro/n/resurse/zgr/docs/2013/mar/20_10_20_30ZGR_2-42_2012.pdf)>, zuletzt geprüft am 22.08.2014.

Söring, Jürgen. *Literaturgeschichte und Theorie*. Ein kategorialer Grundriß. Stuttgart: Kohlhammer, 1976.

Stephan, Inge und Winter, Hans-Gerd. *"Die Wunde Lenz"*. J. M. R. Lenz ; Leben, Werk und Rezeption. Bern: Lang, 2003.

Unger, Thorsten. *Handeln im Drama*. Theorie und Praxis bei J. Chr. Gottsched und J. M. R. Lenz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.

Werner, Franz. *Soziale Unfreiheit und "bürgerliche Intelligenz" im 18. Jahrhundert*. Der organisierende Gesichtspunkt in J.M.R. Lenzens Drama "*Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung*". Frankfurt am Main: Rita G. Fischer, 1981.

Wiesmeyer, Monika. „Gesellschaftskritik in der Tragikomödie: *Der Hofmeister* (1774) und *Die Soldaten* (1776) von J.M.R. Lenz“. *New German Review* 2, (1986): 55–68. Online verfügbar unter [http://archive.org/stream/newgermanreview02univ/newgermanreview02univ\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/newgermanreview02univ/newgermanreview02univ_djvu.txt), zuletzt geprüft am 22.08.2014.

Zoepffel, Renate und Strasburger, Hermann. *Historia und Geschichte bei Aristoteles*. Heidelberg: Winter, 1975.